Бриджитт Бардо
Ботсы Блер
Витторио Гассман
Алек Гиннес
Долорес дель Рио
Ева Рутткаи
Гюнтер Симон
Тосиро Мифуне
Тото
Беата Тышкевич
Жерар Филип

ДИНАСТИЯ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО

SHOUT
SHARE
IT

- Актеры зарубежного кино. Выпуск 3
  -
  - Брижитт Бардо
  - Бэтси Блер
  - Витторио Гассман
  - Алек Гиннес
  - Доторес дель Рио
  - Ева Рутткаи
  - Гюнтер Симон
  - Тото
  - Беата Тышкевич
  - Жерар Филип
  - Фильмография
    - Брижитт Бардо
    - Бэтси Блер
    - Витторио Гассман
    - Алек Гиннес
    - Долорес дель Рио
    - Ева Рутткаи
    - Гюнтер Симон
    - Тосиро Мифунэ
    - Тото
    - Беата Тышкевич
    - Жерар Филип

Актеры зарубежного кино. Выпуск 3

В сборник входят описание жизни и творчества знаменитых зарубежных артистов кино: Брижитт Бардо, Бэтси Блер, Витторио Гассман, Алек Гиннес, Долорес дель Рио, Ева Рутткаи, Гюнтер Симон, Тосиро Мифунэ, Тото, Беата Тышкевич, Жерар Филип.

СОСТАВИТЕЛЬ Брагинский, Александр Владимирович

Москва: Искусство, 1966 - с.200

Брижитт Бардо

Брижитт Бордо

Как-то мне довелось беседовать с киноактрисой Людмилой Шагаловой.

- Моя актерская судьба, - сказала она в этом разговоре - сложилась в основном после того, как мне исполнилось тридцать.

Поначалу это кажется удивительным. Мы привыкли думать,

что удача к киноактрисе или киноактеру приходит в более молодом возрасте. Другое дело - в какой мере сыгранные до тридцати лет роли удачны, не поиски ли это своей темы, не подступы ли к созданию настоящих больших ролей...

Этот разговор припомнился мне потому, что сравнительно недавно, в сентябре 1964 года, актрисе, о которой не перестают писать газеты и журналы за рубежом, спорить знатоки и любители киноискусства, французской кинозвезде Брижитт Бардо исполнилось тридцать лет.

Как же сложилась жизнь и творческая биография этой всемирно известной женщины?

... Нейи - тихое предместье Парижа. В церкви средневековой постройки собираются добропорядочные прихожане. Кюре читает проповеди об ... опасности мирового коммунизма, об угрозе ядерной войны.

... Плитняком вымощена небольшая площадь перед зданием мэрии. Иногда и она закипает страстями, особенно когда коммунисты устраивают там свои многолюдные митинги. А подчас площадь оглашается ревом моторов элегантных спортивных автомобилей. То "резвятся" сынки и дочки местных богачей.

На одной из улиц Нейи стоит уютный особнячок. В нем живет семья отставного военного мсье Бардо. Живет не шикарно, но вполне обеспеченно. По вечерам рано гаснут огни в окнах дома. Лишь в одном свет виден за полночь. Это жжет электричество дочь мсье Бардо семнадцатилетняя Брижитт. Крутится пластинка, звучат импровизации Эрола Гарнера. Но не только музыка гонит сон от Брижитт. Она раздумывает о своем увлечении балетом и хочет разобраться в экзистенциализме, о котором так много толкуют школьные приятели, ее беспокоят кричащие заголовки газет, комментирующих Парижские соглашения, и еще многое в современном мире...

Спит Нейи. А Брижитт мечтает о "покорении Парижа", о всеобщем преклонении. И это так естественно в семнадцать лет!.. Вот она известная балерина! Нет, манекенщица у Диора! А что если ... кинозвезда?!

Так идет время. Однажды девушка случайно знакомится с корреспондентом иллюстрированного журнала "Пари-матч" Вальтером Кароном. "Хотите сфотографироваться для обложки журнала?" - предлагает он.

Недели две Брижитт бегает по утрам к ближайшему киоску и возвращается разочарованная. А когда уже совсем перестает надеяться, внезапно ловит на себе пристальный взгляд проходящей мимо женщины. У той в руках журнал. Правда, не

"Париматч", а специальный женский журнал "Эль". Но какая разница, если на его обложке она узнает себя!

Из ближайшего кафе девушка звонит Вальтеру Карону и благодарит его.

- Не стоит, - отвечает Вальтер. - Давайте встретимся. Я познакомлю вас с интересным человеком. Его зовут Роже Вадим...

На этом кончается история девушки из предместья Парижа.

'Парижанка'

Естественно было бы предположить, что теперь начинается история знаменитой киноактрисы Брижитт Бардо. Это, конечно, так. Но вернее будет сказать, что с того дня начались три тесно переплетенные между собой истории под общим названием "Б. Б.". Эти две буквы уже много лет не сходят с реклам, афиш и газетных страниц.

Первая из них рассказывает не только о том, как Брижитт Бардо стала самой популярной актрисой Франции, не только о том, что в течение долгого времени на улицах столиц и даже глухих провинциальных городков Запада нельзя было встретить

девушку, которая прической, манерой подкрашивать губы, одеждой не старалась бы походить на Б. Б., но и о том, что сама Бардо, ее экранная жизнь стали мироощущением и даже, пожалуй, мировоззрением большой части западной молодежи. Могут возразить: как это человек, женщина, экранный образ может стать мировоззрением? И тем не менее это так!

Героини Брижитт Бардо оказались близкими по духу многим юношам и девушкам в западном мире. Не только в образах, созданных Брижитт, но и в ней самой молодежь узнавала себя, свои радости и горести, свои стремления и заботы. Конечно, это заботы средней и мелкой буржуазии, подлинной дочерью которой была Брижитт. Совпадение экранного образа с человеческим оказалось полным и облегчило актрисе ее карьеру. Нашелся кинорежиссер Роже Вадим, который в полной мере использовал это обстоятельство.

Вторая история, пожалуй, наиболее грустная из известных доселе историй об актерской судьбе, - это создание "мифа" о Брижитт Бардо. Во имя сенсации, играя то на ханжеской "добродетели" обывателя, то щекоча его нервы или просто потакая низменным вкусам, некоторые газеты и журналы личную жизнь киноактрисы сделали "общественным достоянием", лишив ее, по существу, этой жизни.

И, наконец, третья история Брижитт Бардо непосредственно связана с ее становлением как актрисы, с развитием ее несомненного дарования, с постижением мастерства.

В разное время каждая из них приковывала к себе наибольшее внимание зрителей.

Молодой режиссер, в прошлом журналист, Роже Вадим нашел в лице юной Брижитт Бардо идеальную исполнительницу для своих первых фильмов, в которых, стремясь нанести удар по буржуазной морали, пропагандировал полную свободу женщин в любви и противопоставлял молодежь старшему поколению. Понимая, что еще неопытная актриса не сумеет создать сложный психологический образ, Роже Вадим написал сценарий "И бог создал женщину" специально для Бардо, в котором она и играла самое себя. Роль юной Жюльетты давала большие возможности для самовыражения. В фильме Брижитт вела себя так же, как в жизни. Этот реализм, скорее даже натурализм поведения, повторенный затем в ряде других фильмов, грозил превратиться в штамп, сделать актрису пленницей одного образа. Да и режиссер не стремился к разнообразию. Он знал, чего хочет. Почти все первые фильмы Роже Вадима с участием Бардо развивают одну и ту же тему и используют ради громкого успеха у определенного зрителя, как выразился критик Жак Сиклие, "сексуальную

агрессивность". "Ювелиры при лунном свете", "Женщина и паяц" сделаны, так сказать, в одном ключе. И тем не менее именно эти фильмы постепенно освобождают молодую актрису от известной скованности, делают ее игру все более свободной, хотя и мало разнообразной. Пройдет несколько лет, прежде чем талант Бардо получит возможность для подлинного расцвета. А пока следует серия картин, в которых проходит один и тот же образ, ставший, не без участия печати, предметом подражания у молодежи. Обеспокоенная положением молодежи, о которой с такой безжалостной правдой рассказал Марсель Карне в "Обманщиках", буржуазия весьма довольна, что эталоном для их наследников становится "Б. Б.", вернее, по словам Роже Вадима, созданный ею "образ молодых женщин, чье стремление к удовольствиям не ограничено ни моралью, ни социальными табу".

Но артистке такие роли постепенно начинают мешать, как слишком узкий корсет. В новой картине Мишеля Буарона, который когда-то дал ей первую большую роль в фильме "Такая проклятая девчонка" - о девочке, которая хочет стать балериной, - Брижитт играет дочку премьер-министра. Она влюблена в элегантного начальника папиной канцелярии, хочет его женить на себе, чего и добивается. В фильме есть все - автомобильные гонки и фешенебельные охотничьи замки, великосветские приемы и иностранный принц, полет на реактивном самолете и драки с гангстерами. Этот фильм назывался "Парижанка". Актриса была призвана "придать" героине свое лицо. Она еще продолжает изображать себя, но делает это так весело и искренне, что зритель с самого начала симпатизирует ее проказам, позабыв о кинематографических штампах - шикарных автомобилях, богатых особняках, мундирах, всех тех "кирпичах", на которых построена картина. Брижитт сумела добиться того, что зрителя интересует здесь судьба человека, а не дочки премьер-министра. И в этом заслуга не только режиссуры, но и актрисы. Это ее первый шаг к мастерству.

Принято считать, что по-настоящему актерское дарование "Б. Б." раскрылось впервые в фильме "Истина". Думается, это произошло несколько раньше.

'Истина'

Советские зрители хорошо помнят картину режиссера Кристиан-Жака "Бабетта идет на войну". То ли из-за комедийного жанра, то ли еще почему, но некоторые строгие критики не воспринимают этот фильм как интересное кинопроизведение. А между тем именно эта антифашистская комедия и явилась важным этапом в становлении Брижитт как актрисы. Сыграв Бабетту, она доказала, что может выступать в ролях, не обязательно сдобренных сексом, и тем самым опровергла "теоретические" выкладки многих буржуазных киноведов о природе своего таланта и успеха. И хотя к тому времени Брижитт уже была признанной звездой экрана, именно с Бабетты началась ее третья история. История о том, как накопленное по крупицам мастерство, природное дарование, работа с талантливыми кинематографистами помогли ей стать настоящей актрисой.

'Бабетта идет на войну'

'Бабетта идет на войну'

'Бабетта идет на войну'

Успех в "Бабетте" открывает новую страницу в биографии

молодой артистки. Если до этого она снималась главным образом у Р. Вадима и М. Буарона - молодых режиссеров не утруждавших себя стремлением разнообразить профессиональные и творческие возможности актрисы, то теперь она оказалась в руках у мастеров старшего поколения. Клод Отан-Лара поручает ей главную роль в фильме "В случае несчастья" с Жаном Габеном, как всегда создавшим интересный образ адвоката, человека, к которому обращаются, когда случается несчастье. Авторы фильма, конечно, не устояли от "коммерческого" искушения и придали образу молоденькой авантюристки в исполнении Брижитт Бардо известную фатальность, некое олицетворение "сексуальности". Перед ней не может устоять даже опытный адвокат. Но благодаря добротной профессиональной режиссуре, "партнерству" Жана Габена фильм вместо банальной истории о соблазненном адвокате, влюбившемся в свою подзащитную и выручившем ее из беды, стал картиной о нравах "свободного мира", о сложном пути человека к счастью. Фильм проложил дорогу к "Истине" Анри-Жоржа Клузо, ибо впервые Брижитт Бардо играла у Отан-Лара сложный композиционный образ девушки, которая, несмотря на окружающую ее грязь, стремится к личному счастью, но погибает в безуспешной борьбе за него.

'В случае несчастья'

'В случае несчастья'

В "Истине" Брижитт Бардо играет роль молоденькой девушки Доменик. Вероятно, ей был близок образ героини. Близок потому, что сама Брижитт, по рождению и воспитанию, принадлежит к той же части молодежи, что и Доменик. Это дети средних буржуа - студенты, начинающие литераторы, музыканты, в большинстве неудачники. У них нет денег, но они хотят вкусить "сладкой жизни". Редко у кого из них, отравленных ядом скептицизма, неверия, сохранились чистые помыслы.

В эту среду попадает приехавшая из провинции Доменик. При

активном участии новых друзей она быстро развращается, теряет иллюзии, опускается на самое дно. Однако внутренне, и это хорошо передает скупой, но выразительной игрой Брижитт Бардо, Доменик не с этими молодыми "старичками". Она стремится к чистой любви, к счастью. Грязь не запятнала ее душу. И что поделаешь, если у провинциальной девушки не хватает сил противиться суровой действительности. Что поделаешь, если "друзья" предают и продают ее, когда попросту нет ни гроша, чтобы снять угол и заплатить за еду. Терпит крах и пришедшая к Доменик любовь. Влюбленный отказывается от нее, оскорбляет, унижает ее. В порыве гнева и отчаяния Доменик убивает его и в тюремной камере вскрывает себе вены.

Хорошо поняв противоречия в характере своей героини, актриса убедительно доказывает зрителю, что подлинная суть трагедии совсем не в "распущенности" Доменик, а в тех условиях жизни, на которые ее обрекло общество.

По единодушному мнению французской критики, Брижитт Бардо в этом фильме достигла высот подлинной трагедии. Это уже не манекен, которым режиссер может маневрировать по своему усмотрению. Это актриса, с которой нельзя не считаться.

Кое-кому во Франции это пришлось явно не по душе. Начинается тщательно оркестрованная кампания травли. Используя неурядицы в личной жизни артистки, скандальная пресса стремится поставить знак равенства между Доменик и Брижитт Бардо. Ее буквально толкают на самоубийство. Телефонные разговоры актрисы подслушиваются. За каждым ее шагом следят окуляры длиннофокусной оптики. Газетчики смакуют подробности ее интимной жизни, явно стремясь возбудить неприязнь к актрисе у так называемого "добропорядочного" обывателя. Все это было вызвано, с одной стороны, традиционным для западной прессы стремлением к сенсации (а где же ее и брать, как не из личной жизни актера), а с другой, недовольством некоторых "идеологов" из среды руководителей Франции постановкой острых социальных проблем в фильме "Истина".

По свидетельству А. - Ж. Клузо, после выхода "Истины" у Брижитт было тяжелое моральное состояние, на девяносто девять процентов вызванное шумихой вокруг ее имени в печати. И она в минуту слабости действительно пытается покончить с собой. Ее спасают. Немного оправившись, Бардо заявляет, что навсегда покидает кино.

К счастью, этого не произошло. Но как же надо было отравить существование молодой актрисы, чтобы она в зените славы решила оставить любимое дело! Нашлись друзья, которые сумели

не только внушить ей веру в жизнь, но и в необходимость продолжать работу в кино. Одним из них был режиссер Луи Маль, который задумал с экрана рассказать о трагедии Брижитт Бардо. Он настойчиво уговаривает ее сыграть главную роль в этом фильме. И она соглашается. Быть может, она хочет рассчитаться со своими недругами?.. Как бы то ни было, это несомненно шаг решительного и мужественного человека.

Фильм "Личная жизнь" рассказывает о том, как приехавшая в Париж в поисках своего места в жизни молодая девушка Джиль становится манекенщицей, снимается для обложек журналов и, наконец, становится кинозвездой. И тут наступают страшные дни. Джиль не может показаться на улице, зайти в магазин, запросто встретиться с друзьями. Вокруг нее бушуют страсти, подогреваемые бульварными газетчиками. Джиль - пленница в собственном доме, лишенная личной жизни. У нее наступает тяжелая душевная депрессия. Она бежит в родной город и здесь встречает давнего знакомого, режиссера Фабио. Между ними возникает глубокое, настоящее чувство. Между тем газетчики уже пронюхали, где скрывается Джиль. Она для них - лишь лакомый кусок для еще одной сенсации. А Джиль хочет быть с людьми, она хочет посмотреть премьеру спектакля, который ставит Фабио на площади небольшого итальянского городка Сполетто, где Джиль живет, как затворница, не рискуя выйти на улицу. Чтобы увидеть спектакль, она забирается на крышу дома. Но и здесь ее подстерегают репортеры. Знаменитая Джиль на крыше! Огонь фотовспышки слепит ее. Джиль теряет равновесие и падает вниз...

Опасаясь вылазок оасовцев, против которых артистка имела мужество выступить в печати, префект парижской полиции не разрешил премьеру фильма "Личная жизнь" в первоэкранных кинотеатрах на Елисейских полях. Премьера состоялась в одном из киноклубов. Вот что сказал в этот вечер об игре Бардо ныне покойный французский драматург Жан Кокто: "Я заново открыл для себя "Б. Б." как актрису. "Личная жизнь" для нее - возвращение к ее человеческой сущности".

Журналист Клод Кроес так писал о фильме Луи Маля: "Личная жизнь" - это драма славы, эксплуатируемой теми, кто ее создал: меркантильными продюсерами, журналистами из "прессы сенсаций". Бесчестными махинациями вокруг кинозвезд, шумными скандалами вокруг их имен они пытаются загипнотизировать простых девушек, отвлечь их от социальных проблем. Короче, все это "кино" (вернее, возня вокруг кино) имеет только одну подлинную цель: усыпить классовую сознательность".

Так сливаются воедино история жизни и жизнь в киноискусстве Б. Бардо, своеобразной киноактрисы, облик

которой, жизнь которой, фильмы которой стали предметом серьезных социологических исследований не только о месте женщины в современном капиталистическом обществе, но и о судьбе киноактрисы в условиях буржуазного кинопредпринимательства с его рекламой, желтой прессой и бессовестной ложью о свободе творчества.

Брижитт Бардо уже неоднократно удивляла кинодеятелей, особенно кинокритиков, следивших за ее жизнью и творчеством. После того как многие из них заявили, что она навсегда остается "средней коммерческой актрисой", способной привлечь зрителя лишь своей "внекинематографической" жизнью, Бардо доказала, что медленно, но уверенно накапливает мастерство.

Всему миру хорошо знакомы профессиональные приемы актерской игры Брижитт. Актриса не боится жеста, выразительной мимики. Скорее наоборот, динамичность внешней выразительности - основное в ее игре. Пухлые губы "женщины-ребенка" (так называют ее некоторые западные критики) всегда готовы сложиться в веселую, соблазнительную или грустную улыбку. Все это у нее органично, правдиво и поэтому вызывает именно то впечатление, которого добивается актриса. Зритель ей безусловно верит. Подтверждением тому, конечно, не убогие эпизоды из фильмов "Знаменитые романы" или "Уздечка на шее" (опять Р. Вадима), где актрисе просто нечего играть и она лишь позирует перед камерой, а недавняя роль в экранизации романа Моравиа "Презрение". Брижитт Бардо играет в ней роль Эмилии, женщины из народа, распознавшей под внешней интеллигентностью безволие, эгоизм, приспособленчество своего мужа - сценариста Рикардо. Любовь превращается в презрение. Вероятно, артистка хотела сказать в этом фильме (в котором разоблачаются нравы современного кинематографа на Западе), что вот каковы эти нравы, вот отчего и ей приходилось и приходится сниматься не только в фильмах, которые ей нравятся... Несомненным успехом является и ее последняя работа в картине "Вива Мария!", хотя к самому фильму можно предъявить ряд претензий.

'Презрение'

'Знаменитые романы'

Она удивила всех своим выступлением по телевидению в защиту животных, рассказав о диких вещах, творящихся на бойнях. И уж никто не ожидал от "секс-бомбы" - Брижитт Бардо резкого выступления против террористической деятельности ОАС.

... За последние годы Брижитт Бардо снимается реже. Она тщательно выбирает свои роли. Ее требовательность к себе очень повысилась. Это не значит, конечно, что ей удастся избежать участия в серых, невыразительных фильмах. "Система" французского кино пока еще сильнее работающих в ней людей. Но несомненно одно - Брижитт Бардо еще часто по-хорошему будет удивлять зрителей всего мира, ибо и как актриса и как человек она уверенно входит в зрелость. А зрелость - это пора

свершения.

'И бог... создал женьщину'

'Очаровательная идеотка'
Бор. Трайнин

Бэтси Блер

Бэтси Блер

Бэтси Блер - звезда на "некрасивые" роли. Чтобы быть некрасивой на экране, нужно мужество.

Впрочем, это совсем не то же, что не быть красивой в жизни. Черты лица тут не при чем: у Бэтси Блер привлекательная внешность.

Ее биография могла стать биографией нормальной кинокрасавицы. В молодости она работала манекенщицей - служба, где красота - условие профессиональной пригодности. В современном обществе манекенщицы - те же "звезды" в более низменной сфере быта: эталон изящества, пример для подражания, законодательницы модного женского типа.

Настоящая профессия Бэтси Блер - балерина. Она родилась в Нью-Йорке в 1923 году и окончила хореографическое училище. После ателье мод она некоторое время была танцовщицей в ночном кабаре...

С 1948 года Бэтси Блер стала сниматься в кино. Снималась не без успеха (особенно в кинофильме "Змеиная яма"). Но только в 1955 году в фильме "Марти" она наконец нашла свою актерскую тему, свой женский тип, свое место на современном экране.

'Марти'

Чтобы стать красавицей на экране, красота не обязательна. Чтобы быть на экране некрасивой, необходимо искусство.

'Марти'

У Бэтси Блер приятная внешность, но она умеет и не боится казаться старомодной, немножко смешной, сентиментальной, иногда жалкой и всегда по-человечески трогательной. При этом актриса не обыгрывает недостатки своей внешности, она только не настаивает на ее достоинствах. Героини Бэтси Блер не то чтобы некрасивы от природы; но они лишены уверенности в себе и наступательности. Они слишком деликатны, интеллигентны и житейски незащищены...

'Марти'

Героиня Бэтси Блер каждый раз совершает одну и ту же роковую ошибку. Она имеет несчастье верить людям, мечтать, искать человеческое в человеческих отношениях, быть бескорыстной и наивной. И жизнь мстит ей за эту малую толику человеческого с бессмысленной жестокостью.

Скромные любовные переживания некрасивых героинь Бэтси Блер заключены в маленьком, узком - намеренно узком - мирке, но они касаются главных проблем века.

'Марти'

Я буду говорить о двух больших ролях Бэтси Блер, по которым она так хорошо знакома зрителю: Исабель в "Главной улице" режиссера Хуана Бардема (Испания, 1956) и Клары в американской картине "Марти" (США, 1955) режиссера Дельберта Манна, ибо здесь ее тема выразилась с наибольшей актерской и человеческой полнотой.

'Главная улица'

"Главная улица" рассказывает историю одного розыгрыша в небольшом провинциальном испанском городке. Всего и только.

Историю несостоявшихся надежд и неудачной любви старой девы. Но в этой маленькой истории маленького человека Бэтси Блер умеет сказать нечто важное о сущности современного фашизма.

'Главная улица'

В "Марти" изображено скромное маленькое счастье двух скромных маленьких людей, с трудом нашедших друг друга в большом американском городе. Но актриса здесь говорит и нечто существенное о духовном убожестве современного общества...

Застенчивые героини Бэтси Блер не претендуют ни на

интеллектуальное превосходство, ни на духовную исключительность; напротив, они хотят быть как все: иметь семью, рожать детей, чувствовать себя счастливыми. Но оттого, что эти простые житейские радости не даются им так просто, как другим, они как-то незаметно выделяются из своей среды.

А может быть, наоборот: эти простые житейские радости не даются им так легко, как другим, потому что они, худо ли, хорошо ли, но выделяются из своей среды какими-то душевными качествами.

... Молодой человек приезжает в провинциальный испанский городок, чтобы сделать карьеру. Компания веселящихся гуляк - золотой молодежи на пари заставляет его предпринять атаку на сердце потерявшей надежду на замужество, начинающей стареть девушки. В маленьком городке все происходит на виду. Главная улица с ее традиционным ежедневным променадом и ритуалом обмена светскими любезностями становится ареной и жадным свидетелем разыгрывающейся душевной драмы.

Скромной героине Бэтси Блер предназначена роль гладиатора на арене Главной улицы.

'Главная улица'

В картине Бардема очень точно схвачено самое существенное в злых проделках веселящихся бездельников: они выбирают беззащитных. Никем никогда не любимая и притом небогатая женщина беззащитна вдвойне. Жертва выбрана безошибочно и зло.

'Главная улица'

Очень трудно и очень грустно, наверное, играть женщину никем и никогда не любимую. Бэтси Блер делает это с достоинством и без сентиментальности, она делает это с обезоруживающей душевной открытостью.

'Главная улица'

Ее героини меньше всего "героини" в прямом смысле слова. Исабель живет, как положено и как заведено исстари: перебивается на маленький пенсион, каждый день отправляется по Главной улице в церковь, мечтает о замужестве ... Однако, с годами потерявши надежду на это обычное женское предназначение, она не озлобилась. Стародевическое в ней проскальзывает только как неуместно-девическое, перезрело-наивное, но нигде - как сварливое или недоброе.

Героиня Бэтси Блер не просто стареющая, не очень красивая девушка. В некоторых отношениях она "антикрасавица" - как бы антипод современной героини экрана с ее аморальностью, душевной опустошенностью, фатальной надорванностью чувств.

'Главная улица'

"Несовременность" героини Бэтси Блер не только в ее немодных платьях, но и в немодной простодушной откровенности, доверчивой радости, с какой она идет навстречу подлому розыгрышу, в нерастраченности чувств. Ее запоздалая наивность - антитеза слишком раннего цинизма, ее чистота - противоположность ранней опытности. У героинь Бэтси Блер нет никакого оружия, чтобы оборониться от циничного хамства и злорадной жестокости окружающих. Но для актрисы незащищенность ее героинь - самое сильное оружие.

'Главная улица'

Ведь фашизм кончается печами Освенцима и нечеловеческими ужасами лагерной смерти, а начинается с микроскопического и житейского: с безнаказанного надругательства над слабейшим, с намеренного унижения беззащитного.

Бэтси Блер играет изящно и трогательно, но хочет и умеет вызывать не жалость, а гнев...

Судьба Клары - героини кинофильма "Марти" - на первый взгляд счастливее. Она живет в большом американском городе, работает преподавательницей в колледже, и замужество означает для нее право на любовь, на личное счастье, а не единственное жизненное предназначение.

Но в "Марти" особенно очевидно, что "некрасивую" героиню Бэтси Блер выделяют в худшую сторону не столько черты ее лица, сколько в лучшую - ее душевные качества. Не бог весть какая, но все-таки потребность духовной жизни, некоторая внутренняя интеллигентность и деликатность, неумение приспособиться к тупому стандарту ежедневной обывательской рутины, пусть на сантиметр, но отступление от шаблона развлечений и дел - этого достаточно, чтобы стать смешной и несчастливой, чтобы потерять надежду на любовь...

Если бы ей не встретился такой же "некрасивый" и такой же

несчастливый Марти, владелец мясной лавки, который, как и она, не умеет примениться к скуке ежевечерних развлечений с порнографическим чтивом, ухаживаниями, обреченными на слишком скорый успех, и однообразными радостями дансинга и бара, то и ее ждала бы невеселая участь старой девы, вечной подруги своих более бойких и развязных подруг, вечной мишени для насмешек дураков и хамов...

Нечто подобное же - женщину разлюбленную, оставленную и по-прежнему любящую - сыграла Бэтси Блер в картине Микеланджело Антониони "Крик" (1957).

Нужна внутренняя интеллигентность, достоинство и сила, чтобы играть этих "униженных и оскорбленных" женщин без надрыва, пафоса и истерики, с той доброжелательностью к людям и отвращением ко всяческому хамству, с какими умеет это делать Бэтси Блер.

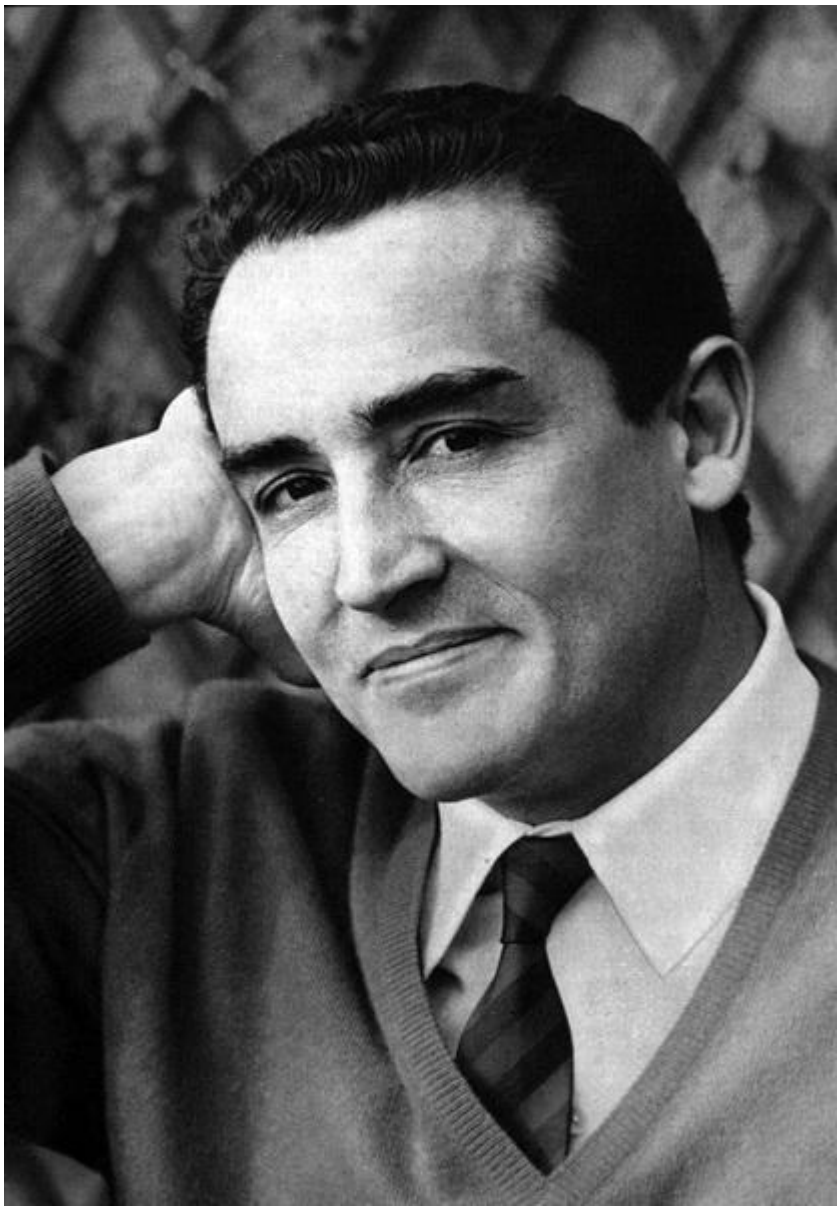
Томас Манн называл болезнь небуржуазной формой здоровья.

Быть может, "некрасивость" героинь Бэтси Блер есть тоже своего рода отклонение от экранной нормы красоты (хотя сама экранная красота - понятие весьма относительное) в сторону простой человеческой нормы.

Так сказать, неэкранная форма красоты человеческой ...

М. Туровская

Витторио Гассман



Витторио Гассман

Витторио Гассман - итальянская знаменитость "номер первый" во всех смыслах. Он и Гамлет на сцене, и комик в итальянских фильмах, и "латинский любовник" в фильмах американских, и сатирик на телевидении, и декламатор философских стихов современных поэтов на долгоиграющих

пластинках, и участник конференций, митингов и манифестаций по разным поводам, включая борьбу за отмену цензуры и выборы "королевы красоты", он еще и организатор театров и театрализованных программ, режиссер, продюсер, директор, администратор, автор полемических статей, персонаж светской хроники, красавец с фотооткрыток. Он - везде, и везде с успехом, а если не с успехом, то с шумом. Он - "матадор".

Так называлась специальная рубрика итальянского телевидения. Матадор - это герой дня, победитель на шумном и пышном ристалище, переживающий свои лучшие минуты не в старомодном одиночестве, а на глазах тысяч - или миллионов. Бой быков - это опасность, кровь, смерть, но это и игра, спектакль, лицедейство. И если это политика, то когда-то там она кончится, войной или миром, - а пока что это выборы, интервью в международных аэропортах. А если это искусство, то где-то там, в конце концов, маячат духовные глубины и эстетические высоты - а пока что это гала-премьеры, нарядная публика на модных фестивалях, глянцевые обложки иллюстрированных еженедельников. Иллюзорная жизнь, которая имеет все признаки реальной, но гораздо наряднее.

Это стихия Витторио Гассмана и питательная среда его таланта. В телевизионных передачах "Матадор" он поэтому был истинным героем, и финал этой антрепризы был тоже героический: Гассману запретили сыграть скетч, высмеивающий политического "матадора" Акилле Лауро - мэра Неаполя, богатейшего судовладельца, депутата парламента и лидера монархической партии. Запрет вызвал скандал. Скандал был эффектный. Гассман заявил, что ноги его больше не будет на телевидении ... подумал и добавил: по крайней мере, в ближайшие два года.

Ближайшие два года Гассман посвятил организации нового театра.

Среди многочисленных "специальностей" Гассмана главная - театральный актер. На первый взгляд он этой специальностью пренебрегает. А на самом деле остается театральным актером повсюду - даже в своей общественной деятельности. И уж тем более - в кино. Поэтому следует остановиться на театральной работе "национального Витторио", как называет его пресса (подобно тому как Джина Лоллобриджида - просто "национальная Джина", София Лорен - "национальная София", Альберто Сорди - "национальный холостяк", а, скажем, Витторио Де Сика, при всей своей популярности, именуется все-таки по фамилии, так что это "национальное" панибратство указывает не только на всеобщую известность, но и на общепризнанную "сенсационность" данного

персонажа).

* * *

Витторио Гассман родился 1 сентября 1922 года в Генуе. Окончил Академию драматического искусства, основанную в Риме известным критиком и театральным деятелем Сильвио Д'Амико. Именно здесь он сформировался как актер романтического стиля и здесь же усвоил современный прогрессивный взгляд на "импеньо" (служение, общественную задачу) актера в мире социальных противоречий и борющихся идей - и увлекся всем этим в полную меру своего пылкого, искреннего и несколько поверхностного темперамента. В дальнейшем Гассман так же искренне и с такой же опасной легкостью усваивал и другие идеи, и если он сегодня, безусловно, "левый", то это та левизна и прогрессивность, которая не мешает коммерческому успеху скорее, даже помогает ему... Но мы еще не сказали о театре.

Две роли знаменательно определили облик Гассмана как драматического актера: "Кин, или Гений и беспутство" Александра Дюма и "Гамлет" Шекспира. В послевоенной Италии оказалось вакантным место первого трагика, и Гассман занял его без боя. "Кина" он позже сам экранизировал, дебютировав как кинорежиссер в этом цветном, панорамном и уже забытом фильме. А Гамлета сыграл в организованной им труппе с пышным названием "Театр итальянского искусства". Вторым организатором и режиссером театра был Луиджи Скуарцина* (постановщик, в частности, и спектакля "Гамлет"), и общение с этим мастером благотворно повлияло на Гассмана. Он не стал менее предприимчивым, но включил в сферу своей предприимчивости более актуальные творческие проблемы.

* (Он приезжал в СССР с Генуэзским театром и произвел сильное впечатление своими постановками "Венецианских близнецов" Гольдони и "Каждый по своему" Пираньделло. На русский язык переведены его пьесы "Романьола" и "Всемирная выставка".

)

После скандала с "Матадором" Гассман приступает к грандиозному предприятию - организует Театро пополаре итальяно (Итальянский народный театр). Театр был задуман как передвижной, с собственным переносным заломшапито, "чтобы принести настоящее искусство туда, где обычно его не видят". Гассман поставил и сыграл здесь романтическую трагедию итальянского классика Алессандро Мандзони "Адельки" и, как всегда, имел огромный успех. Только с поездкой по дальним окраинам дело не вышло: дорогостоящей театр-шапито был

сооружен со слишком большим размахом, его трудно было собирать и разбирать. Так что маршруты "мобильного театра" Гассмана мало чем отличались от обычных дорог всех бродячих трупп. Ныне он не без выгоды продал свой шапито в Египет.

Следующий успех: "Царь Эдип" Софокла. Потом провал: "Марсианин в Риме" - политическая сатира Эннио Флайано, где Гассман играл марсианина, чистого и простодушного, как вольтеровский Кандид. Провал этот позволил Гассману продемонстрировать свое дарование публициста и полемиста: он бросился в бой против всех критиков своего спектакля, не оставив без ответа ни один отрицательный отзыв. Гассман вообще все умеет объяснить. Однажды журнал "Вие нуове" опубликовал письмо читателя, который спрашивал: как это такой большой и серьезный актер Гассман может опускаться до фотороманов - "фуметти"*.

* ("Фуметти" - "дымок". Серия картинок изображает персонажи, которые что-то говорят; от каждого рта идет овальная рамка - "дымок" с репликой. Если серия графическая - это комикс, а если для картинок позировали живые люди - это "фотороман". Сниматься для "фотороманов" - работа не творческая, этим занимаются начинающие и безработные актеры.

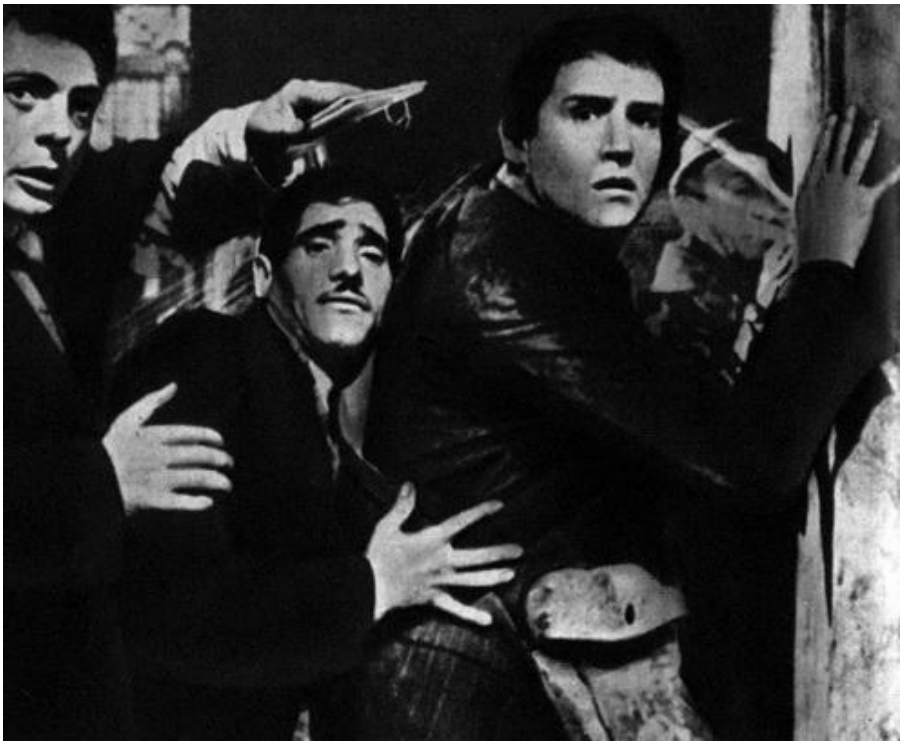
)

Гассман ответил читателю, что это дело не хуже любого другого. "Если я несу в себе искусство - я принесу его и в фотороман. Для пошлых сюжетов я не позировал, а бывают сюжеты и не пошлые. Тем более что "фуметти" - духовная пища миллионов, которые не доросли еще до более серьезных вещей. Надо же и о них подумать...".

В 1961 году Италия отмечала 25-летие со дня смерти крупнейшего итальянского драматурга Луиджи Пиранделло. В своем Театро пополаре Гассман поставил одну из лучших и труднейших пьес Пиранделло "Сегодня мы импровизируем". В порядке предусмотренной автором "импровизации" он осовременил пьесу так, как если бы это была пародия на Пиранделло, да и сам Гассман заявил, что его цель - произвести скандал "среди всей этой юбилейной риторики". А так как сама пьеса намного интереснее такого замысла, то критики осудили спектакль почти единодушно. "Унита" писала: "Гассман манипулирует пьесой без всякой цели". Публике, однако, спектакль понравился. Гассман ввел в него "дискуссию режиссеров", представив в ряде карикатур Л. Висконти, Ж.-Л. Барро, Орсона Уэллеса и других. Шуму было много ... С тех пор Гассман больших театральных начинаний не предпринимал, продолжая лишь время от времени выступать со спектаклем-

концертом "Игра героев". Театро пополаре итальяно еще существует, но лишь тогда, когда Гассман о нем вспоминает, то есть, собрав труппу для нескольких гастрольных выступлений, он присваивает ей на месяц-другой имя ТПИ. Случается это не часто, потому что основное для Гассмана сейчас - съемки в кино.

'Подставное лицо'



'Подставное лицо'

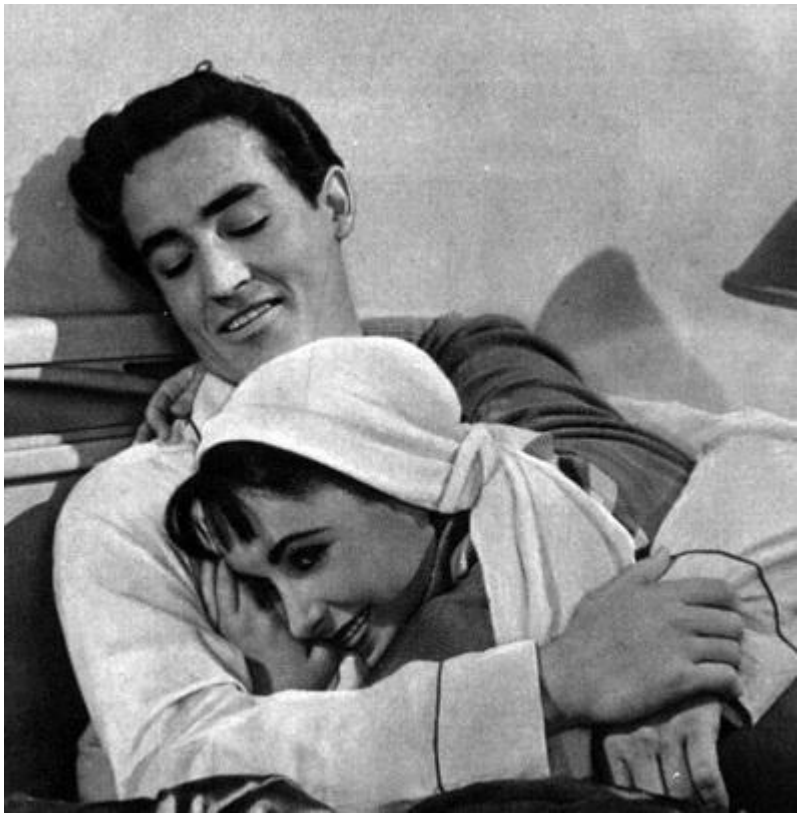
'Страшный суд'

* * *

Гассмана всегда охотно снимали в кино. Он "смотрится" в самых разнообразных ролях, в том числе и никчемных. Начиная с 1947 года Гассман снимался более сорока раз и в Италии и за границей. Бывало,что очередной фильм с его участием начинали крутить прежде,чем предыдущей сошел с экрана, и актер переходил в новую картину, так сказать, "не стирая грима", поскольку менялось название фильма, но не менялся персонаж: роковой соблазнитель и сердцеед или соблазнитель и сердцеед не роковой, а легкомысленный - весельчак, шалопай. Джузеппе Де Сантис поручил Гассману в "Горьком рисе" первую серьезную роль: это был вор и убийца, не отказывающийся также воспользоваться и каторжным трудом сборщиц риса. Де Сантис показал зрителям и Гассману,на что бывают способны те самые красавчики-сердцееды, которых он обычно играет. Фильм имел художественный и коммерческий успех, но про Гассмана критики писали, что он "не на месте". Ибо место его было, по общему мнению, там, где им можно было любоваться.

'Горький рис'

И Гассман не стал спорить. Он снимается там, куда его зовут: у Альберто Латтуады в "Анне", у Марио Солдати в "Знаке Зорро", в нескольких схожих фильмах в Соединенных Штатах. К советским кинозрителям он "попал из Америки", причем не с лучшими своими работами: сначала нам показали его в "Рапсодии" Чарльза Видора как партнера Элизабет Тейлор, потом - в "Войне и мире" Кинга Видора в роли Анатоля Курагина. Первая роль дает представление о том, как используют Гассмана в Голливуде, вторая - как работа в Голливуде лишает актера творческого воображения и даже простого любопытства. Как - никак Курагин - толстовский персонаж, он не только участвует в развитии сюжета, но и представляет собой типичный (не только для изображаемой эпохи) характер. И это можно передать актерски даже в рамках кинематографической адаптации. По-видимому, Гассману это просто не пришло в голову; он и тут плыл по течению.



'Рапсодия'

'Война и мир'

А между тем - он мастер. В 1959 году Дино Ризи ставит с его участием картину "Матадор" (после которой это слово и стало ассоциироваться с Гассманом) - и здесь актер создал, наконец, образ, не только достойный его прежних театральных работ, но и открывший для него новые перспективы в кино и вообще в творчестве.

Он показал "среднего" итальянца в неравной схватке с трудностями жизни. Фигура была комичная и патетическая. В этой роли как будто соединилось все, что нужно Гассману и зрителям: "хлеб" (точные жизненные наблюдения, правда бытовых зарисовок), "любовь" ("утепление" чувств, специальная кинематографическая "человечность", позволяющая все понять, все простить и уйти из кинозала с доброй улыбкой, приятным ощущением растроганности и спокойной душой) и "фантазия" (увлекательные темы, остроумная разработка выигрышных ситуаций, "игра" в самом общем смысле слова, отличная, высокопрофессиональная игра актера с таким реквизитом, как жизненное правдоподобие, социальные проблемы, национальный характер). Читатель легко поймет, о чем идет речь, если вспомнит шедшие у нас фильмы "Полицейские и воры" Стено и Моничелли, "Все по домам" Коменчини, "Трудная жизнь" ("Журналист из Рима") Ризи и сравнит их с фильмами, показанными ранее, - с "Похитителями велосипедов" Де Сика или с "Дорогой надежды" Джерми. О картинах типа "Полицейские и воры" не скажешь, что они неправдивы, но это такая правда, которая не портит нервы и на которую приятно смотреть. Когда пришла пора таких фильмов - пришло и время Витторио Гассмана.

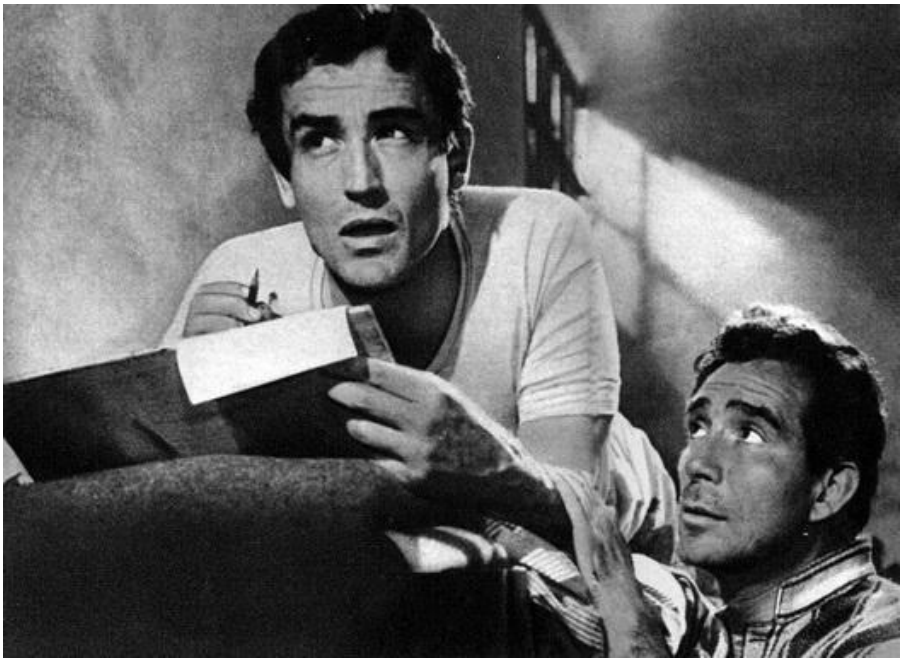
Красавчики его ранних фильмов вовсе не выражают художественных стремлений актера. Конечно же, Гассман хочет быть правдивым, резким, современным. Но ему нужно нравиться. Не внешностью и не "благородством поступков", а своей игрой. И его правдивость, и его резкость, и его современность - все должно быть замечено, иначе ему будет просто неинтересно. Демонстративность - вот что лежит в основе его таланта. Витторио Гассман - прогрессивный человек и в искусстве и в общественной жизни, и роли, в которых оказалось возможным быть ярким, нравящимся и прогрессивным одновременно, - эти роли вывели Гассмана в число лучших современных киноактеров.

Такую оценку он получил повсюду, где шли "Поход на Рим" Луиджи Коменчини, "Обгон" Дино Ризи и его же "Чудовища". Роли эти разные, но в каждой из них восхищают острая характерность, мастерский рисунок образа, великолепная пластика, обаятельный артистизм. Лучший итальянский Гамлет - Гассман оказался и одним из лучших комедийных актеров; он играет и бытовую

комедию, и сатиру, и фарс, он бывает гротескным и эксцентричным, но всегда его игра очень естественна, понятна самому неискушенному зрителю, словом, всегда правдива.

'Поход на рим'

Роль, сыгранная Гассманом в фильме Коменчини о знаменитом "походе на Рим", с которого начинается история "славного двадцатилетия" диктатуры Муссолини, приобрела значение антифашистской сатиры. Годами итальянцев заставляли зубрить в школах высокопарные описания "незабываемого события"; еще и теперь находятся люди (и политические группировки), прославляющие это "великое прошлое". Фильм с участием Гассмана дает свою, издевательскую интерпретацию пропагандистского мифа. Картина показывает, что многократно воспетая "идейность" участников "похода" была чистой липой, в ней выведены в качестве героев лицемеры, трусы и подлецы. Молодой фашист, которого с чрезвычайной серьезностью играет Гассман, - не лицемер и не подлец, а то, что у нас называется "придурок". Все идут, идет и он. Но в то время как ноги его шагают к Риму, душа рвется домой, подальше от этих чудных людей, одетых в черные рубашки и непрерывно что-то вопящих. Страшно то, что и такие придурки дошли до Рима и сами научились произносить фашистские лозунги.



'Поход на рим'

'Поход на рим'

'Поход на рим'

'Великая война'

В сатирической пьесе Федерико Дзарди "Тромбоны" Гассман играл когда-то сразу несколько ролей - играл в нарочитой балаганно-ярмарочной манере. Пьеса, спектакль и Гассман имели тогда огромный успех. Дино Ризи предложил Гассману повторить этот опыт в кино в компании с замечательным комиком Уго Тоньяцци. В фильме "Чудовища" он создал каскад пародийных, сатирических и гротескных фигур, в том числе самого себя в своих прежних ролях слащавых любовников, а также беззубого полицейского, врача-шарлатана и ... литературную даму, от которой зависит присуждение каких-то премий.

Наконец, в "Обгоне" Гассман сыграл типичного римского гуляку, нахального и обаятельного, пылкого и вульгарного - молодое здоровое животное, которому всяк злак на пользу. Сыграл с непередаваемым блеском, с абсолютной "узнаваемостью". После "Обгона" его популярность возросла невероятно - и персонаж Гассмана "пошел в серию".

Об этом уже не раз писали в итальянской прессе (как писали и о том, что нынешние киногерои Гассмана разговаривают языком, настолько характерным для римской улицы, что хоть уши затыкай). Но никто не обращает упреков к самому актеру, винят Дино Ризи и вообще кинематографическую машину.

Во всем облике этого актера много от театрального Кина, но

еще больше - от атмосферы современного "итальянского бума", что удачно выразил итальянский журналист Винченцо Таларико, написав: "Он человек наших дней, он владеет ключами к успеху. Будучи великим актером, Гассман сверх того великий импрессарио и удивительный пресс-агент самого себя... В культе его личности среди тысяч и тысяч поклонников все имеет значение - и его браки с сопутствующими им пресс-конференциями и романтические биографии в еженедельниках... Это Кин-матадор нашего времени. Романтизм со счетом в банке, антиконформизм наверняка ... Кин - или Гений и благоразумие".

'Великая война'

'Великая война'

Витторио Гассман - действительно большой талант. И он действительно стремится воплотить передовые идеи нашего времени, как он их понимает. И он искренне хочет служить своим искусством обществу. Его шумливость и демонстративность бывают смешны, но не бывают фальшивы.

Он всегда, во всех образах, созданных им, вызывает симпатию, и он ее заслуживает - этот "национальный Витторио" итальянцев.

А. Асаркан

Алек Гиннес

Алекс Гиннес

В феврале 1937 года на сцене лондонского театра "Олд Вик" шла премьера комедии Шекспира "Двенадцатая ночь". Это была не очень удачная премьера: несмотря на опыт и талант режиссера Тайрона Гатри, пьеса утратила присущие ей жизнерадостность, обаятельный юмор, оптимизм. Виновником неудачи оказался Алек Гиннес, молодой исполнитель роли не вызывающего обычно

симпатии глупого рыцаря, забияки и труса, сэра Эндрю Эгчика. В нем было столько меланхолии, что грустные ноты определили общее настроение спектакля, несмотря на великолепную игру Л. Оливье в роли сэра Тоби.

Этот поистине "грустный" опыт не помешал тем не менее Гиннесу уже через год выступить у того же Гатри в роли Гамлета, а затем получить роль Фердинанда в "Буре" Шекспира. Казалось, актеру улыбнулось долго избегавшее его счастье.

... Алек Гиннес родился в 1914 году. В 14 лет он потерял отца. Годы учения в пансионе были не очень веселыми. Мечта стать актером порой казалась неисполнимой. Даже когда его приняли по рекомендации Д. Гилгуда в театральную школу, было неизвестно, сможет ли он учиться. Все зависело от того, найдет ли он работу, которая могла бы дать ему средства к существованию.

Гилгуд попробовал помочь юноше и предложил ему деньги, но Алек отказался. Только устроившись, наконец, статистом в театр, он смог продолжать обучение актерскому мастерству. В 1934 году Гиннес дебютировал в поставленном Гилгудом "Гамлете" в роли Озрика. Но лишь в 1937 году ему доверили крупную роль сэра Эндрю Эгчика, и мы уже знаем, чем это кончилось.

В 1941 году Гиннес ушел воевать. Матрос, лейтенант, капитан - Гиннес служил на Средиземном море, участвовал в высадке на Сицилию, доставлял боеприпасы партизанам Греции и Югославии.

В 1946 году он вернулся в Лондон и сыграл в "Короле Лире" шута так, что о нем заговорили. Понадобилось всего пять лет, чтобы Гиннес стал одним из выдающихся мастеров английского театра. За эти пять лет он сыграл немного ролей, но каждая из них была отмечена своеобразным подходом к образу. Причем в каждой из них в ярком таланте актера раскрывались новые грани.

Поражала широта дарования Гиннеса: вслед за римским патрицием Менением Агриппой он играл Хлестакова, Дофина в "Святой Иоанне" Шоу, Митю в "Братьях Карамазовых", Гамлета ...

Как правило, крупнейшие английские киноактеры пришли из театра. И, конечно, пройти мимо этого одаренного, интересного артиста продюсеры не могли.

Первые шаги на экране - Герберт Покет в фильме "Большие надежды" (1946), а затем негодяй Фейджин в "Оливере Твисте" (1947) режиссера Д. Лина - позволили Гиннесу проявить одну из сильнейших сторон своей актерской индивидуальности - умение создать запоминающийся, характерный образ. Его герои необычны, чудаковаты. В чудаковатости, отклонении от нормы

Гиннес находит неповторимые черты персонажа, помогающие ему раскрыть суть человека, найти индивидуальную окраску для каждого образа.

'Оливер Твист'

'Большие надежды'

Его Герберт - хрупкий юноша с застенчивым и ласковым

взглядом, способный радоваться победе друга в кулачном бою, разделять с ним смертельную опасность, тактично обучать его правилам хорошего тона.

'Большие надежды'

Трудно поверить, что тот же самый актер мог сыграть и Фейджина - высокого мрачного старика со скрипучим голосом, с сумасшедшинкой в глазах, удивительно напоминающего зловещую черную птицу. Со странным упоением он откалывает замысловатые коленца в грязном подвале, обучая воровству детей лондонского дна. Его шутовство вызывает больше ужаса, чем смеха.

'Оливер Твист'

'Оливер Твист'

Характерность Гиннеса, его склонность к гротеску привлекли внимание мастеров английской кинокомедии. В 1849 году режиссер Р. Хеймер снимает актера в фильме "Добрые сердца и короны". Герой картины, Луи, решает добиться титула и богатства, уничтожив всех законных наследников семьи Д'Аскойн. самые разнообразные образы которых и создал Гиннес.

Таким образом, в фильме актеру пришлось исполнить одну немую и восемь говорящих ролей: он был адмиралом, генералом в отставке, банкиром, викарием, герцогом, фотографом-любителем, молодым влюбленным и даже суфражисткой. Для каждого персонажа Гиннес нашел свежие и индивидуальные характеристики, и каждый раз вызывал смех. Восемь раз актер "проливал" свою кровь, не повторяясь, всякий раз делая это по-

новому.

Старый викарий с изысканной чопорностью благодарит Луи, переодевшегося священником и затеявшего философскую беседу за бокалом отравленного вина ... Отставной генерал рубит саблей кувшин с черной икрой, куда вездесущий убийца подсыпал пороху. Светская дама, леди Агата, одним прикосновением зонтика заставляет дрожать стекла, агитируя за женскую эмансипацию. Но и ей не избежать общей судьбы Д'Аскойнов - Луи выпаливает из ружья по воздушному шару, с которого эта дама разбрасывала листовки. И т. д. и т. п.

Комедия имела большой успех. Еще большим успехом пользовался Гиннес, поразивший всех изяществом и убедительностью перевоплощений. Критики называли его "кинохамелеоном", актером "без лица", "труппой в одном лице" и неоднократно сетовали, что актеру не поручили всех ролей в этой картине.

Но успех этот имел и обратную сторону. Решив, что Гиннес может играть любые роли, его решили использовать и на амплуа героя-любовника в фильме "Карта" (1952) и в "Мальтийской истории" (1953), банальной мелодраме о летчике, полюбившем красавицу и погибшем затем в бою. Результатом было творческое поражение актера.

Панорама гиннесовских персонажей в фильме Хеймера породила у режиссеров уверенность, что одно умение Гиннеса наделить жизнью и обаянием эксцентричных героев само по себе обеспечит картине верный успех. Поэтому не случайно, что в ряде фильмов ("Последний праздник", "Козел отпущения" и т.д.) Гиннес варьирует один и тот же образ разочаровавшегося неудачника, волей случая неожиданно ставшего богатым, обретшего любовь или семейное счастье и столь же неожиданно лишившегося всего этого.

Виртуозная игра актера неизменно вызывала смех и создавала видимость разнообразия, но стремление режиссеров свести к анекдоту серьезные жизненные проблемы обедняло талант Гиннеса.

Актера полюбили, часто снимали, но при этом заставляли обязательно бегать, падать, драться в духе ранних комических фильмов, как, например, в картине Р. Хеймера "Отец Браун" (1954), поставленного по мотивам рассказов Честертона.

Редчайший дар перевоплощения Гиннеса становился аттракционом, чудаковатость - стандартной маской персонажей Гиннеса. Лучше других понимал гибельность такого пути сам актер, которому хотелось бы видеть в неудачнике - романтика, столкнувшегося с прозаическим и жестоким веком, в

чудаковатости - одержимость благородными идеями, в комедийных ситуациях - трагическое в его неожиданном, непривычном аспекте.

И не удивительно, что свои лучшие образы актер создает в проблемных комедиях, повествующих о трагических противоречиях современного буржуазного общества, о трудном пути одинокого, маленького и благородного человека.

Впервые столкновение "естественного" человека с "неестественным" обществом стало основой комедийного образа Гиннеса в картине "Банда с Лавендер Хилла" (1951). Более глубокое развитие эта тема получает в комедии А. Маккендрика "Человек в белом костюме" (1951).

Скромный химик-лаборант Сид Стреттон, как и все комедийные персонажи Гиннеса, - чудак. Чудак благородный, посвятивший жизнь науке, открытию, которое должно помочь людям. Синтетическая нить Стреттона позволит создать вечную, неистребимую, сверхпрочную материю. Вначале мы смеемся над фанатичной настойчивостью безропотного, наивного, претерпевающего за свою идею всевозможные гонения человека. Смеемся тем более, что он преодолевает самые немыслимые препятствия с молчаливым стоицизмом персонажей Бастера Китона.

Когда же Сиду удается заставить воротил бизнеса осуществить его изобретение и даже сшить с помощью автогенной сварки роскошный белый костюм из новой материи, кажется, что проблема исчерпана. А по сути дела возникает другая, совершенно новая проблема. Объектом смеха здесь уже становится общество, и то, что казалась раньше смешным, превращается в трагедию.

Не новость, что в капиталистическом обществе и к прогрессу подходят с меркой выгоды. "Вечная материя", костюм из которой будет служить человеку всю жизнь, разорит фабрикантов. Отказавшись уничтожить свое детище, Сид становится "опасным" человеком, он вынужден спасать свою жизнь.

Считавшие Гиннеса лишь комиком - "хамелеоном", были поражены драматизмом и глубиной психологии в передаче отчаяния "чудака", осознавшего, что современная цивилизация враждебна прогрессу и интеллекту. Известие о том, что "вечная материя" оказалась вовсе не вечной, останавливает преследователей Сида и спасает его. С торжествующим хохотом они разрывают расползающийся от прикосновения пальцев, светящийся в темноте костюм. Зритель, смеявшийся до сих пор над злоключениями Сида, умолкает.

И когда взгляд героя - Гиннес передает в нем боль, досаду,

разочарование, презрение, - его полный неожиданного достоинства жест останавливают смех на экране, хочется аплодировать актеру, сумевшему так тепло, проникновенно, с такой любовью и уважением показать мудрость и мужество "чудака".

Еще более драматичен комедийный образ, созданный Гиннесом в фильме "Устами художника" (1958). Сценарий написал сам Гиннес по повести Д. Кери. Он же исполнил и главную роль, нарисовав сложный, противоречивый характер непризнанного художника Галли Джимсона. Вначале Галли не вызывает симпатии: грязный нагловатый бродяга, шантажирующий богатых коллекционеров, пьяница, зазнайка, считающий себя гением. Но все это не так просто.

'Устами художника'

Галли стар и слаб. Ему не на что жить, а полиции известны все его трюки. Ни одно из мелких мошенничеств не удается. Более того, каждый налет опаснее для Галли, нежели для его "жертвы". Фарсовые ситуации Гиннес наполняет неподдельным драматизмом, и этот драматизм углубляется по мере того как раскрывается характер героя.

С грустной иронией актер показывает, что его нелепый герой-неудачник бескорыстно и до конца предан искусству. В живописи - смысл и интерес его жизни: недаром он не может отойти от рисующих на мостовой детей, а во время одного из "набегов"

начинает рассматривать альбом с репродукциями. Ради своих картин Галли отрекся от нормальной жизни, от уюта. Однако маниакальная преданность искусству не принесла ему ничего, кроме разочарования и поражений.

'Устами художника'

Нелепые выходки Галли, его чудачества вызваны протестом против мещанской рутины, стремлением получить возможность писать картины. Но как только эта возможность предоставляется в квартире мецената-поклонника или на стенах разваливающейся церкви, заветный замысел не воплощается в жизнь, и художник остро переживает творческое бессилие. Гиннес с поразительной искренностью правдиво передает трагедию художника.

'Устами художника'

Посмеиваясь вместе со зрителем над комичными неудачами Галли, Гиннес одновременно воспевает великую силу искусства, восхищается способностью человека отдавать всего себя благородной страсти, заставляя тем самым уважать и любить страдающего "чудака".

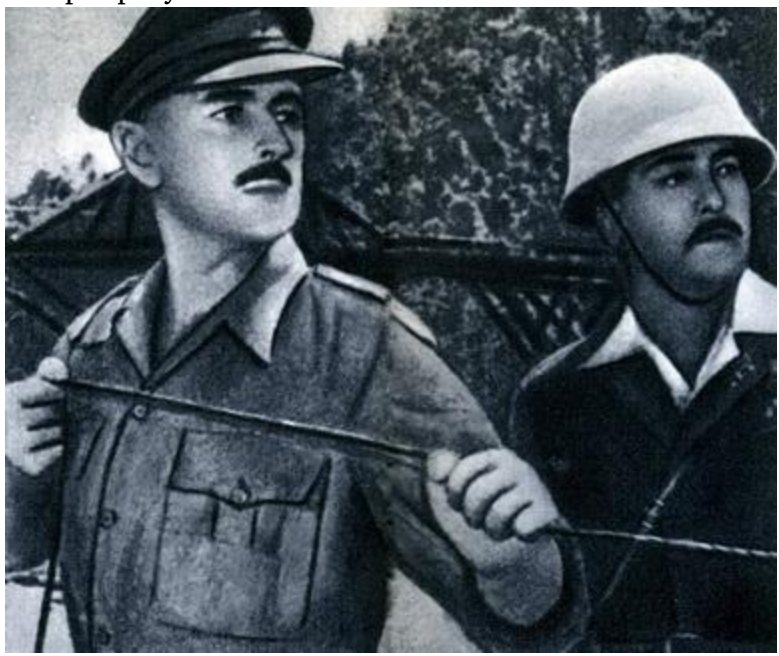
Острая, психологически глубокая игра Гиннеса, непривычное соединение гротеска, фарса, трагизма и лирики были встречены в штыки большинством критиков, охотно поддерживавших актера в традиционных комедиях положений.

Тем не менее Алек Гиннес - актер самостоятельный и дерзкий - рискнул отказаться от полюбившейся зрителям комедийной маски и продолжил свою работу над ролями иного плана - серьезными, увлекающими большого мастера своей противоречивостью, беспокойной мыслью.

Первый же опыт в новом амплуа (картина Д. Лина "Мост через реку Квай", 1957) принес ему за лучшее исполнение мужской роли высшую награду американской киноакадемии - премию "Оскара".

"Мост через реку Квай" - спорный фильм. Лучшее, что в нем есть, - образ полковника Никольсона в исполнении Алека Гиннеса. Невысокий, худощавый, вполне заурядный английский

офицер возглавляет ряды вступившего в японский концлагерь отряда военнопленных. По приказу командования эти люди сдались в плен и были направлены японцами на строительство моста через реку Квай.



'Мост через реку Квай'

Трудно сказать, чему удивляешься больше. Тому ли, что эти военнопленные бодро насвистывают военный марш и идут особенным, английским парадным шагом - как будто они не в плену у врага, а перед Букингемским дворцом, и приветствовать их будет не садист полковник Саито, а король Георг V или хотя бы фельдмаршал Монтгомери... Тому ли, что их командир даже в лохмотьях выглядит элегантно и аристократично... Тому ли, что с начальником концлагеря он держится как равный и требует от фашиста-самурая соблюдения международного права.

Солдаты Никольсона измучены жарой, голодом, мучительным переходом, страдают от ран и жажды. Саито не признает никакой морали, и сопротивление может вызвать лишь бесполезные жертвы. Тем не менее герой Гиннеса - усталый человек с горькой складкой в уголках рта и поразительно живым, упорным взглядом светло-голубых, чистых, наивных глаз - бросает ему вызов, запретив своим офицерам работать на строительстве моста.

По его лицу течет кровь, ему и его офицерам угрожают расстрелом, но в глазах Никольсона, в упор рассматривающего Саито, - невозмутимое спокойствие, непобедимое упорство, неколебимая вера в победу. Эта вера придает силы и остальным:

горсточка храбрецов, шатаясь, на грани обморока, чудом удерживаясь от падения, застыла под палящим солнцем. Стоят все только потому, что стоит Никольсон. Наконец, полковника заталкивают в металлический ящик чуть больше собачьей конуры, раскалившийся на солнце.

Пытка продолжается два дня, и каждый раз, когда Никольсона вызывают к ожидающему капитуляции коменданту, он с трудом разгибает спину и, чуть не падая, заставляет себя идти вперед мерным, солдатским шагом. В его наивно-чистых голубых глазах - непреклонность мученика, готового пойти на костер.

Как и герои предыдущих фильмов Гиннеса, полковник Никольсон фанатически предан делу своей жизни - на этот раз не науке, не искусству, а службе в армии, воинскому долгу, дисциплине. Никольсон - необычный человек. Его преданность перерастает в подвижничество: он не способен вообще думать о себе, он не знает ни страха ни колебоний. Его вера в справедливость защищаемых британской армией принципов абсолютна.

Между тем строительство моста у японцев идет из рук вон плохо, и полковник Саито вынужден уступить Никольсону. Он понял, что этого человека нельзя подкупить, запугать, его можно только убить. Так фанатичная преданность Никольсона. переходящая границы нормальных человеческих чувств и заставляющая его порой поступать в стиле гашековского Швейка, совершает чудо: насилие уступает силе духа, пленник диктует свои условия тюремщику... Но в конце фильма восхищение поразительным мужеством и моральной силой Никольсона уступает место досаде и сожалению.

Понимая, что сознательный труд - лучшее средство поддержать в людях достоинство и дисциплину, герой Гиннеса всерьез берется за постройку моста, имеющего для японцев важное стратегическое значение. Никто не может понять, почему Никольсон вдруг начинает строить мост с тем же непреклонным упорством, с той же не знающей границ решимостью, с которыми прежде он отказывался работать на врага.

А для Никольсона строительство моста - дело того же принципа, ради которого он чуть не обуглился в металлической конуре под тропическим солнцем. Мост через реку Квай превратился для него в символ величия духа, выкованного английской армией, в символ победы этого духа над силами ненависти, анархии и разрушения, олицетворяемыми японскими фашистами. Ради торжества этого принципа Никольсон забывает обо всем. Правда - и это заслуга Гиннеса, усложнившего образ, -

помимо этого полковник познает радость творческого труда, счастье созидания.

Построенный в нечеловеческих условиях, в предельно короткий срок, деревянный красавец-мост - детище Никольсона, плод его таланта. И эта гордость, эта радость творчества заслонила для полковника первоначально поставленную цель. Так одержимость героя Гиннеса оказала ему дурную услугу, заставив забыть о суровой логике борьбы с врагом. Эта одержимость, нежелание считаться со здравым смыслом, принесшие ему вначале победу над врагом, теперь привели к жестокому поражению.

Обнаружив, что мост заминирован, Никольсон сообщает об этом Саито. Слепая любовь к своему детищу, нелепая добросовестность ставят под угрозу дерзкую операцию патриотов и лишают жизни трех человек. За эту непонятную добросовестность расплачивается жизнью и сам Никольсон, лишь перед смертью осознав свою ошибку.

Нет слов, Гиннес великолепен в патетических сценах столкновения с комендантом концлагеря. И все же самое большое, ошеломляющее впечатление оставляет краткая, почти немая сцена встречи Никольсона с бежавшим из лагеря и пришедшим с подрывниками американцем, презирающим фанатизм и бросающим полковнику оскорбительное горько-насмешливое - "Вы!"

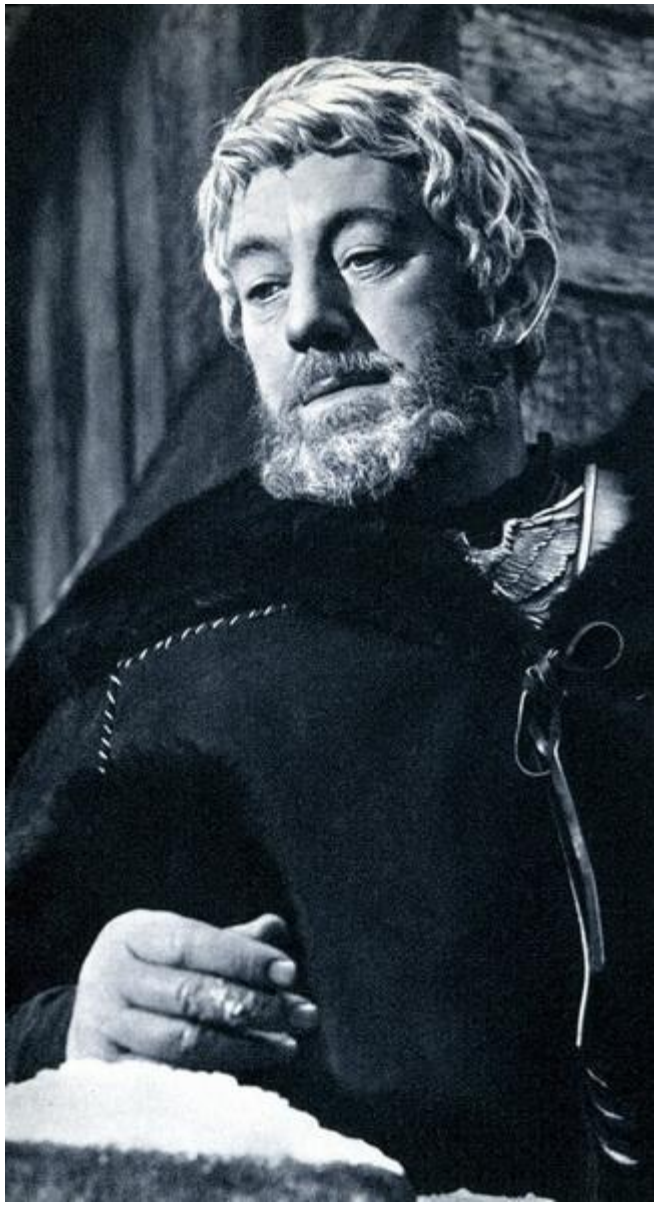
Впервые за весь фильм во взгляде Никольсона появляются растерянность, оцепенение, испуг. Понимая, что его долг - завершить им же сорванную операцию, герой бросается к взрывателю и падает всем телом на него, сраженный японской пулей. В эти последние секунды в его глазах застывает недоуменный, мучительный вопрос - почему же он оказался неправ, почему же патриотизм и самоотречение привели его на грань предательства?..

Через два года Алек Гиннес повторил образ "идеального военного" в фильме Р. Нима "Мелодии славы" (1960). Действие этой картины развертывается в мирное время в шотландском полку, куда прибывает новый командир. Он встречается со своим предшественником (А. Гиннес) - властным, предельно эгоистичным человеком. Гораздо решительнее, нежели в предыдущем фильме, Гиннес раскрывает двойственность фанатизма, бездумной преданности, воспитываемых в британской армии. В отличие от Никольсона, прямолинейность, национальную и кастовую ограниченность которого перекрывают благородство и бескорыстие, герой "Мелодий славы" ведет отчаянную и беспринципную борьбу за свой престиж, за власть и

славу. На этот раз одержимость оборачивается эгоизмом, жестокостью и подлостью.

Выступление в сложных психологических ролях в таких фильмах, как "Мост через реку Квай", "Мелодий славы", "Большие надежды", "Падение Римской империи" (1963), принесли А. Гиннесу славу одного из самых своеобразных и глубоких драматических актеров современности. Этот успех закономерен.

'Большие надежды'



'Конец Римской империи'

Алек Гиннес отказался от стандартного однообразия эксцентрических комедий, чтобы использовать свой дар перевоплощения и создавать новые и более разнообразные психологические образы. И, кажется, кино (хотя и с опозданием) идет ему в этом навстречу.

'Принц Келлес'
В. Утилов

Доторес дель Рио

Долорес дельРио

Имя этой мексиканской актрисы не встретишь на обложках модных журналов. Не увидите вы ее и в рекламных короткометражках, сделанных по заказу кофейной фирмы "Нескафе", в которых известные киноактеры смакуют чашечку этого напитка, пропагандируя его "неотразимый букет". Не выступает она и по телевидению с призывом купить земельный

участок в самом модном районе столицы - Педрегале, где миллионеры строят свои виллы прямо на потоках застывшей лавы. Актриса ведет скромный, почти замкнутый образ жизни, несмотря на свое аристократическое происхождение и значительное личное состояние.

Внешне она так же скромна - почти без косметики, в строгом костюме или национальном наряде. Сразу замечаешь ее несколько широко поставленные глаза под тяжелыми надбровными дугами, правильный нос, небольшой рот. Не яркая, но очень благородная красота. И, несмотря на почти шестидесятилетний возраст, - великолепная фигура спортсменки. Долорес свободно владеет несколькими языками, серьезные познания в области литературы, истории и искусства связывают актрису с широкими кругами мексиканской интеллигенции. Но известна она каждому жителю Мексики, кто хоть немного знаком с кинематографом. Имя этой актрисы - Долорес дель Рио, хотя мексиканцы чаще всего зовут ее ласково - уважительно "донья Лола".

Вклад Долорес дель Рио в национальную кинематографию Мексики трудно переоценить. Не будет преувеличением утверждение, что с нею на экраны страны пришел совершенно новый образ героини - простой женщины из народа. Именно дель Рио и ее героини разрушили фальшивое представление о мексиканке как женщине-"вамп", этакой Карменсите с цветком в зубах и пистолетом за корсажем, цель существования которой - разжигание мужских страстей. Кстати, не последняя роль в создании этого ходульного образа, и до сих пор кочующего по фильмам, принадлежит той категории кинодельцов Голливуда, эксплуатирующих так называемую "местную экзотику", для которых кино - обыкновенный бизнес.

Заслуга Долорес дель Рио в том, что ей удалось сломать этот штамп и создать новый, необычный для Латинской Америки образ героини: человека большой и тонкой души, высоких чувств, человека, стремящегося к справедливости. Ее героини бывают простыми и забитыми, суеверными и покорными, но всегда их отличает безупречная честность и духовная чистота. Воплощение такого образа на экране можно считать подлинным творческим подвигом, особенно если учесть, из каких социальных слоев вышла сама актриса...

Долорес дель Рио родилась 3 августа 1905 года в столице одного из северо-западных штатов Мексики - Дуранго, в семье банкира. Каким бы отсталым и провинциальным ни был этот городок в начале века, надо полагать, что дочь одного из самых богатых людей страны получила лучшее по тем временам

образование в частных колледжах и гимназиях.

Едва отшумели события крестьянской революции 1910 года, как Долорес, пятнадцатилетней девушкой, решила ехать учиться актерскому мастерству в Мадрид, а затем в Париж.

Мексика начала двадцатых годов не могла похвалиться расцветом искусства. Несмотря на вековые свободолюбивые традиции, несмотря на пафос революционных лет, несмотря, наконец, на то, что к тому времени церковь была уже почти полвека как отделена от государства, религиозные каноны сковывали развитие национального театра. Видимо, это и предопределило дальнейшую судьбу дель Рио. После учебы в Европе она едет в США. Однако здесь ее мечте не суждено было сбыться: вместо сцены она попала на съемочную площадку Голливуда.

После проката первых же звуковых фильмов американским продюсерам стало ясно, что для завоевания латино-американского рынка, как, впрочем, и всякого другого, необходимы национальные актерские кадры, и притом самые лучшие. Вот почему в те годы в Лос-Анжелосе наряду с французскими, норвежскими, итальянскими актерами появляются и мексиканские, в том числе Лупе Велес, Рамон Наварро, Хосе Мохика - нынешние ветераны кино Мексики.

В 1925 году продюсер Эдвин Кэрью пригласил Долорес сняться в фильме "Джоана". Дебют был не очень удачный; актриса сыграла второстепенную роль и успеха, даже скромного, не имела. Однако сам факт - участие в кинофильме - навсегда укрепил ее решение стать киноактрисой. Она снимается в фильмах самых различных жанров у разных режиссеров, ищет свое собственное творческое "я", свое амплуа. Поиски эти были длительными: без малого двадцать лет провела дель Рио в Голливуде. Критики единодушно отмечали лиризм и непосредственность мексиканской актрисы, ее тяготение к драме, стремление дать очень точный, облагороженный рисунок образа. Но и тридцати снятых в Голливуде фильмов лишь всего несколько вошли в фонд мировой киноклассики. Сама актриса наиболее удачными считает Катюшу Маслову в фильме "Воскресение" по Л. Толстому, роли в фильмах "Чудо-бар" известного американского режиссера Кинга Видора и "Райская птица". В этих кинокартинах актриса смогла продемонстрировать свой драматический талант. И тем не менее американские продюсеры предпочитали использовать ее в легковесных фильмах вроде "Девушка из Рио" или "Полет в Рио", эксплуатирующих в развлекательных целях латино-американскую "экзотику".

А в Мексике росла и крепла собственная, национальная

кинематография. Уже в тридцатые годы заставили о себе заговорить такие великолепные режиссеры, как Фердинандо де Фуэнтес, Эмилио Гомес Муриель, Мигель Контрерас, Мигель Закариас, Чано Уруэта, Алехандро Галиндо, Хулио Брачо, Роберто Гавальдон, операторы Гариель Фигероа, Алекс Филипп.

Новая страница в мексиканском кино открылась с приходом талантливого самородка - индейца Эмилио Фернандеса-"Индио". Ему по праву принадлежит слава родоначальника "новой волны" в национальном мексиканском кино, когда героем экрана стал крестьянин и чаще всего - индейский крестьянин. В Мексике это неоправданно узко называют "индейской волной в кино", но никто не оспаривает ее прогрессивного влияния на всю мексиканскую кинематографию последующих лет.

В этот период и возвращается на родину Долорес дель Рио. Возвращается уже известной, хотя и не национальной актрисой.

1943 год стал поворотным в ее актерской судьбе - дель Рио впервые снялась в мексиканской картине "Лесной цветок". Этот фильм прославил мексиканскую кинематографию, положил начало новому направлению, названному "народной сельской драмой". Фильм ставил режиссер Эмилио Фернандес - "Индио", снимал оператор Габриель Фигероа. Героиню играла Долорес дель Рио, героя - Педро Армендарис, трагически покончивший с собой в 1962 году. Превосходное знание Фернандесом народной жизни и психологии крестьянина, рыбака, солдата сочеталось с тонким художественным вкусом Фигероа, ныне всемирно признанного мастера операторского искусства. Яркий, темпераментный, очень национальный талант Педро Армендариса отлично контрастировал с мягкостью и лиризмом дарования Долорес дель Рио. И не случайно все лучшие мексиканские фильмы - "Макловия", "Мария Канделария", "Рио Эскондидо", "Мексиканская девушка" и другие, известные советскому зрителю, созданы именно этим творческим коллективом.

'Мария Канделария'

Таким образом, попав в благотворную атмосферу искусства, уходящего корнями в родную почву, актриса впервые получила возможность полностью раскрыть свое мастерство и талант, не растраченные, к счастью, в мелкотемье Голливуда, и проявить все свое профессиональное мастерство, там приобретенное.

Буквально через полгода, в августе того же 1943 года, экраны Мексики, а затем и всего мира, обошел новый фильм Фернандеса "Мария Канделария", хорошо известный советским зрителям. И вот тогда-то к тридцативосьмилетней актрисе пришла подлинная слава, больше того - народное признание. Сюжет этой драмы основан на достоверных фактах из жизни мексиканской индейской деревни...

'Мария Канделария'

В фильме нет никаких экзотических, броских эпизодов, любовных сцен, бурных объяснений. Нет песен, нет гитар, нет пистолетов. На фоне обыденной жизни Долорес дель Рио создает образ высокой человеческой красоты, духовной чистоты и целомудрия. Актриса сумела превратить образ рядовой индейской девушки, чистой и трудолюбивой, в символ осуждения религиозного фанатизма. Фильм потрясает своей достоверностью.

'Мария Канделария'

Образ Марии Канделарии, созданный дель Рио, стал подлинным триумфом актрисы. Мексиканская печать очень метко назвала его "образ лотоса" - он так же чист, прост и прекрасен, как самый любимый в Мексике цветок...

'Мария Канделария'

'Мария Канделария'

... В середине сороковых годов в мексиканском кино появляются первые признаки кризиса. Режиссеры стремятся сделать мексиканское кино пышным театрализованным зрелищем. Как писал один из мексиканских критиков, "кино Мексики приобретает образ мышления нувориша". Стало

считаться дурным тоном вскрывать национальные трудности - непроходимую бедность крестьянства, забитость индейского населения, забвение буржуазными лидерами заветов мексиканской революции 1910- 1917 годов. Народная драма была подменена псевдонародной мелодрамой, а немного позднее - фольклорной комедией. Все это влияет и на творчество дель Рио. Правда, она ищет произведения, хоть в какой-то степени близкие по чаяниям и устремлениям широким слоям населения. Именно этим и объясняется ее участие в таких фильмах, как "Сельва в огне" (1945) режиссера Фернандо де Фуэнтеса, "Другая" (1946) Роберто Гавальдона, названная им "социальной мелодрамой". Надо признать, однако, что ни эти фильмы, ни последующие работы ("Беглец" Форда в Голливуде и "История падшей женщины" в Аргентине) ничего не добавили к галерее образов, ранее созданных актрисой.

И только в 1949 году, через пять лет после "Марии Канделарии", Долорес дель Рио вновь получила возможность выступить в полном блеске своего таланта. Речь идет о фильме Фернандеса "Нелюбимая". Снимал его все тот же поэт мексиканского пейзажа Габриель Фигероа, партнером выступал все тот же Армендарис и впервые в паре с Долорес играла молодая, очаровательная и очень талантливая актриса Колумба Домингес, известная советским зрителям по фильму "Мексиканская девушка".

Этот фильм Фернандеса-"Индио" во многом превосходил предыдущие картины режиссера. Однако увидеть его удалось очень немногим, он демонстрировался всего лишь в течение нескольких дней в столичном кинотеатре "Орфеон", а потом ему был объявлен бойкот и он был снят с экрана, и даже пользующаяся влиянием в мексиканском обществе Долорес дель Рио не смогла ничего сделать.

Фильм рассказывает о драме небогатой помещицы-вдовы (ее играет дель Рио). Пытаясь завоевать любовь одного из своих работников, помещица назначает его управляющим имением. Вскоре управляющий (его играет Армендарис) женится на вдове, к которой относится очень уважительно. Но у помещицы растет взрослая дочь (актриса Колумба Домингес). Она ненавидит отчима, считает себя лишней в семье, нелюбимой, ведет себя вызывающе. Все это мучает мать, которая, естественно, хочет мирной жизни в своем доме. В конце концов "нелюбимая" собирается бежать из дому с тем, кого ей выбрали в женихи. Но в ночь побега жених гибнет от пули отчима, и нелюбимая узнает, что она любима ... самим отчимом. Из уважения и благодарности к ее матери он не мог дать волю своим чувствам. А девушка

счастлива: она понимает, что ее придирки к отчиму, жестокость к матери были неосознанной ревностью. Девушка словно перерождается - по всему дому разносится ее смех, слышится веселая песня. Но когда вдова догадывается о происходящем, отчим попадает в руки полиции за убийство.

Как будто бы сюжет не так уж оригинален. Но литературная канва, обогащенная реальной обстановкой, подсмотренными в жизни деталями, превратила фильм "Нелюбимая" в глубокую народную драму, затрагивающую несколько проблем, характерных для мексиканской деревни. Здесь и жажда бедняка во что бы то ни стало "выбиться в люди", то есть приобрести капитал или землю, пожертвовав для этого и своей личной свободой и правом на любовь. Здесь и внимательное по-рыцарски благородное отношение к женщине, свойственное мексиканскому крестьянину, вопреки утверждениям буржуазных социологов об их грубости и варварстве. Здесь и кровная месть, которая существует до сих пор как один из устоев сельской жизни. И многое другое - и трагическое и социально современное.

В том же 1949 году дель Рио снимается в двух фильмах уже упоминавшегося нами режиссера Роберто Гавальдона - "Маленький дом" и "Желанная". Оба сценария были написаны известным мексиканским писателем Хосе Ревуэльтасом в любимом им жанре "социальной мелодрамы". Но, как правило, социальность здесь подменялась психологизмом, и поэтому зачастую работа в подобных фильмах не удовлетворяла такую требовательную актрису, как дель Рио.

Вскоре она снимается в заглавной роли фильма "Донья Перфекта" прогрессивного мексиканского режиссера Алехандро Галиндо. Сценарий был написан по одноименному произведению современного испанского писателя Бенито Переса Гальдоса. И актриса блестяще справилась со своей сложной ролью Доньи Перфекты. За ее исполнение Мексиканская академия киноискусства признала Долорес дель Рио лучшей актрисой экрана. И премия и широчайшее признание были вполне заслужены. И все же своей самой большой творческой удачей она считает фильмы "Мария Канделария" и "Нелюбимая".

'Мария Канделария'

В последующие годы в мексиканском кино наблюдается резкий поворот к созданию коммерческих фильмов: развлекательных для богатых туристов, фильмов-кошмаров, фильмов, демонстрирующих "кинозвезд". О том, насколько серьезно это положение, доказывает то, что в 1953 году мексиканские зрители увидели свою любимую актрису в коммерческом фильме "Репортаж", в котором кроме нее участвовали самые популярные актеры и певцы Мексики. Фильм был снят Эмилио Фернандесом и явился наиболее красноречивым доказательством, что и серьезный режиссер, чтобы жить, вынужден был склониться перед идолом сиропной экзотики!

Второй фильм, в котором тогда же снялась актриса - "Ребенок и туман", - привлек дель Рио своей драматической ситуацией. Он был поставлен по пьесе крупнейшего современного писателя и драматурга, видного дипломата Родольфо Усигли и снят режиссером Гавальдоном и оператором Фигероа. Это рассказ о трагедии ребенка и его матери, о ее запутанных взаимоотношениях с врачом, лечившим ребенка. Но ни сложная драматичность сюжета, ни изысканность стиля, характерные для творчества Усигли, не спасли фильм: ни зритель, ни пресса его не приняли, ибо он не затрагивал никаких насущных вопросов и не ставил никаких проблем.

Снова поиски и разъезды: Аргентина, Испания, США.

В 1954 году актриса надолго ушла из кино, решив посвятить себя театру, поставить на мексиканской сцене своих любимых драматургов - Чехова и Ибсена. И только в 1960 году режиссеру Исмаэлю Родригесу удалось убедить дель Рио вернуться в кино. Родригес решил поставить фильм о солдатке, об одной из тех женщин, которые в бурные революционные дни 1910 года разделили судьбу восставших крестьян. Фильм назывался "Кукарача". Его героиню - женщину сильного характера и неукротимых страстей, в силу случайных обстоятельств примкнувшую к революции, - играла актриса Мария Феликс.

Долорес дель Рио создала незабываемый образ сельской учительницы Чабелы. Чабела попадает в революционный полк после гибели своего мужа и так же, как и Кукарача, влюбляется в полковника Сэта (его играет режиссер Эмилио Фернандес). Мягкая, женственная, ни на что не притязающая Чабела - таким был задуман образ учительницы режиссером - была как бы антиподом страстной, порывистой и ревнивой Кукарачи. Но когда полковник Сэта погибает в бою, именно Чабела берет его винтовку и становится в ряды сражающихся крестьян.

Мария Феликс и Долорес дель Рио на съемках фильма

Фильм вызвал яростные споры в Мексике, которые не затихли и до сих пор. В нем собрался цвет мексиканской кинематографии - выдающийся режиссер, прекрасный оператор, лучшие актеры, но ... подлинным произведением искусства он все же не стал. И объясняется это, несомненно, тем, что революционная борьба широчайших крестьянских масс, героизм, рост самосознания темных и забитых батраков и индейцев - все это в фильме отступило перед нескончаемыми любовными сценами. И только пятидесятилетняя Долорес, игравшая молодую учительницу, создала правдивый образ провинциальной интеллигентки, застигнутой врасплох революцией, вначале растерявшейся, а затем осознавшей, что ее путь - вместе с теми, кого вел к освобождению любимый ею человек.

Мария Феликс и Долорес дель Рио на съемках фильма

После этого фильма Долорес дель Рио больше не показывалась на экране. Она окончательно перешла работать в театр. Правда, слово "работа" в данном случае не совсем подходит, ибо постоянного профессионального драматического театра в Мексике не существует. Поэтому дель Рио выступает одновременно в роли импрессарио, режиссера и актера. Она собирает труппу актеров на сезон или, чаще всего, на спектакль, готовит постановку и затем ставит ее в одном из крупнейших залов столицы - театре "Инсурхентес". Продолжительное время Долорес дель Рио работала над "Вишневым садом" и сама блестяще исполнила роль Раневской. Последняя ее работа в театре - роль Кемпбелл в пьесе "Милый лжец", которая была показана в театре "Инсурхентес" в постановке американского режиссера Лью Риллея.

В рецензии на этот спектакль мексиканский журнал "Тьемпо" писал, что "донья Лола в этой роли была как всегда элегантна, как всегда блистала своей великолепной фигурой. Но ...". А "но" заключается в том, что донья Лола "сверкает всеми гранями своего большого таланта, лишь когда играет родной ей образ, в ситуации, характерной для ее родины". И в этом своеобразие ее великолепного дарования.

Л. Новикова

Ева Рутткаи

Ева Рутткаи

Однажды, отвечая досужему репортеру, Ева Рутткаи бросила такую фразу:

- Кино, в сущности, - сказала она, - мне не нравится. Что ж, возможно, это и так, но мы не станем ломать голову, пытаясь установить причины этого. Для нас важнее понять, чем эта

венгерская актриса завоевала сердца миллионов кинозрителей и, несмотря на сравнительно небольшое количество сыгранных ролей, занимает сегодня ведущее место в кинематографии своей страны.

- Обычно, - рассказывает Рутткаи, - когда актрису спрашивают о ее жизненном пути, она отвечает что-нибудь вроде: "Я начала с самых основ" или "Я не собиралась стать актрисой" и т. д. О себе я не могу этого сказать, ибо с тех пор, как помню себя, стремилась к артистической деятельности. Мне было три года, когда я впервые вступила на сцену, и до десяти лет играла в различных детских коллективах. Конечно, я училась в школе. Началась война, и вместо школы я стала ходить в бомбоубежище. Однажды, выйдя из подвала, где мы укрывались во время воздушной тревоги, я обнаружила, что за очень короткий срок стала актрисой.

Последняя фраза звучит афористично ... Разумеется, война и сопряженные с этим трудности никак не располагали к мечтам о сцене. Но, видимо, где-то глубоко в душе девушки эта мечта медленно, но упорно зрела.

... Пьеса Торнтона Уайльдера "Наш маленький городок", на сцене Театра комедии стала первым знаком в сценической судьбе актрисы. В 1945 году в Театре сатиры ей предложили вещь "неслыханную", оправданную лишь чрезвычайными обстоятельствами: заменить заболевшую профессиональную актрису Клари Толнаи в пьесе Ференца Мольнара "Завтра". Дебют имел успех, и Ева Рутткаи вступила в труппу театра.

- Тому, что я знаю, я научилась у режиссеров и моих коллег по сцене, - скажет она позднее.

Три года проработала Ева в Театре сатиры, затем еще три года в Национальном театре. В 1951 году - она в труппе вновь созданного Театра Венгерской народной армии. Именно в стенах этого театра пришли к ней актерская зрелость, мастерство, признание. Здесь она играет в пьесах Чехова, Горького, Шеридана, Шекспира...

Но только потом, через десять лет, в подарок к Новому, 1962 году получила актриса долгожданную роль шекспировской Джульетты. Рутткаи давно мечтала об этой роли, исподволь готовилась к ней, знала - стать Джульеттой не просто. Работа Евы Рутткаи в этом спектакле была высоко оценена критикой. Ее Джульетта, нежная и мягкая, была в то же время сильной и мужественной. Сцену в последнем акте, когда Джульетта лишает себя жизни, молодая актриса поднимала до подлинной трагедии и вела ее с такой подкупающей искренностью, что в зале не оставалось равнодушных...

Были у Евы любимые роли и из пьес венгерских драматургов. Но ведь у каждой актрисы есть "особенно любимые". У Евы в их числе и образ Наташи Ростовой из "Войны и мира" Толстого. В 1960 году за исполнение этой роли она была удостоена высшей награды Венгерской Народной Республики - премии Кошута. Обаяние чистоты и лирической взволнованности, которыми пронизан образ Наташи, как и трагическая красота души ее Джульетты, видимо, раскрывают подлинную актерскую "сущность" Евы Рутткаи. Ей приходилось играть разные роли: и драматические, и трагические, комические, и даже сатирические. Но именно в Наташе и Джульетте раскрылся во всей полноте талант артистки.

Кинематограф всегда и везде внимательно приглядывается к театральной афише. Бывает, что ему так и не удается прочно привлечь к экрану театрального актера. Однако никто из них не смог устоять от соблазна попробовать свои силы перед объективом кинокамеры. Не устояла и Ева Рутткаи. Но даже шумный успех в кино не заставил ее расстаться с театром. Театр и сейчас для нее главное в жизни. Однако если театр сделал из Рутткаи актрису, то славу и популярность принес ей все же экран.

* * *

Впервые Ева Рутткаи снялась в 1955 году в фильме режиссера Феликса Мариашши "Кружка пива". Авторы этой картины рассказали о современной молодежи, о ее стремлении к настоящей любви и преданности, о столкновении хорошей, честной девушки с пошлостью, с бездумным, легкомысленным отношением к жизни. Ева играла героиню фильма Юлику, "курносого ангела", как называют ее в фильме. Девушка грустно провожает в армию влюбленного в нее парня, но после его отъезда живет беззаботно, как и многие ее сверстницы - немного легкомысленно. Может быть, чуть-чуть больше, чем можно, легкомыслием девушки пользуется группа молодых шалопаев, которая втягивает ее в свою компанию. Юлика мечется, она еще не знает, на чьей стороне правда. А если и знает, то боится в этом признаться.

'Кружка пива'

Актриса тонко и точно раскрывает смятение своей героини, и зритель ни на минуту не теряет веры в нее. А когда приезжает в отпуск Марци, твердо уверенный, что поцелуй с Юликой при прощании связал их на всю жизнь, то в характере Юлики и в ее поведении происходит резкий перелом. Она начинает понимать, что ее компания, где могут продать человека за кружку пива, ни к чему хорошему не приведет, что только Марци поможет ей стать настоящим человеком.

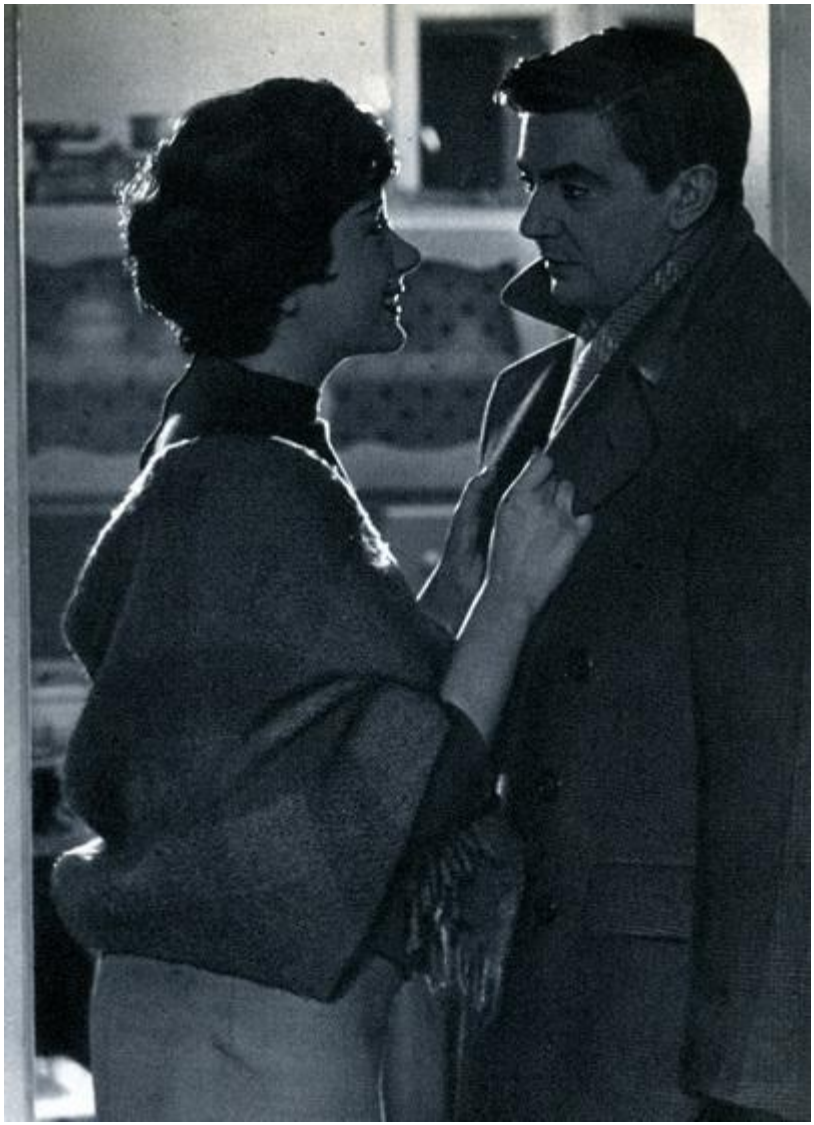
Роль своей героини Ева Рутткаи играет с активным отношением к ее судьбе. Актриса борется за Юлику и ей подобных. Она захватывает нас своим волнением. И не случайно этот образ получил такой широкий резонанс не только в Венгрии, но и за ее пределами. О Еве Рутткаи заговорили как о серьезной надежде венгерского кино. Но она не торопилась принимать новые предложения. Работа над образом Юлики, разумеется, принесла ей удовлетворение. Но этому способствовало и то, что сценаристка Юдит Мариашши роль Юлики писала специально для Евы, исходя из ее данных. Сама актриса также принимала активное участие в написании сценария и внесла в него много своего, подсмотренного в жизни, в общении с молодежью середины пятидесятых годов. Поэтому прошел целый год, прежде чем ее имя снова появилось на афишах студии "Гунния".

'Кружка пива'

Сценарий фильма "В полночь" создавался также в расчете на участие Евы Рутткаи, роль Яноша Каройи была специально написана сценаристами И. Болдижар, Д. Ревес, Л. Банк для Миклоша Габора - мужа Евы, ее партнера во многих спектаклях и фильмах. Роль Вики Декань - также одна из любимых ролей Рутткаи в кино.

'В полночь'

Режиссер картины Дьердь Ревес начал работать над фильмом после трагических октябрьских событий 1956 года. Эти события и легли в основу сценария. В картине Ева играла роль Вики Декань. Обстоятельства сложные и не совсем справедливые лишили Вику возможности полностью отдаться балетному искусству, к которому она не только стремится, но и имеет все данные. И вместо того чтобы блистать на сцене и потрясать зрителей классическими балетными образами, Вика вынуждена выступать в самодеятельности и руководить балетным кружком на фабрике. Эта работа не удовлетворяет ее. Она тщетно мечтает о славе, о жизни, полной блеска. В ее фразе: "Не могу, не хочу жить на задворках" - чувствуется горечь и боль. Вика выходит замуж за любимого человека - известного актера, но боль от унижения не проходит.



'В полночь'

Бурные октябрьские события для Вики - всего лишь подтверждение ее правоты: в этой стране нет и не может быть справедливости, здесь она, обиженная однажды, ничего не добьется. Ей надо уехать, если она хочет заниматься любимым делом, хочет чего-то добиться в жизни, а главное в театре. Ради этого она готова пойти на все, даже расстаться с любимым. Но тот - патриот, он не хочет терять Родину, не хочет, по его словам, "читать монологи Шекспира по-английски", и за счастье играть на родном языке предпочитает расстаться с любимой.

Ева Рутткаи не навязчиво, как-то исподволь показывает собственное отношение к каждому слову, к каждому поступку

своей героини. Актриса дает возможность зрителю не только следить за сюжетными событиями, полными драматизма и напряженности, но, что еще заманчивее и, конечно, труднее, - одновременно участвовать своими чувствами и раздумьями в увлекательном процессе раскрытия духовного мира человека, изображенного средствами кинематографа. Ева отнюдь не созерцательно относится к заблуждениям своей героини. Она разоблачает ее, как бы предрекает ей печальную участь на чужбине. Достаточно вспомнить, как смотрит она на мужа, когда тот говорит ей: "Елисейские поля очень красивая улица. Но в метро, когда наступают на ногу, в Париже не принято говорить: "Болван, куда пялишь глаза!"

В этих словах - грубоватая нежность к родине. Эту нежность играют оба актера, но с каким разным подтекстом!..

Через два года Ева Рутткаи снова снимается у режиссера Феликса Мариашши, в фильме "Бессонные годы". Действие картины переносит нас на сорок лет назад, в 1916 год. Зритель видит в фильме тех, кто в недалеком будущем поднимет над Будапештом знамя Венгерской пролетарской революции.

'Бессонные годы'

Работница чепельского завода Вильма, озорная, веселая

девушка, поначалу легко идет по жизни. У нее нет отбоя от кавалеров и приглашений на танцы. Но вот начинается забастовка. И именно в эти трудные дни проявляются истинные качества характера Вильмы - принципиальность, рабочая солидарность, честность. Трудно узнать в женщине, низко повязанной платком, с тяжелым взглядом потупленных глаз, беззаботную Вильму. Ева Рутткаи нашла удивительно точные краски для этих "двух Вильм". Она не боится быть некрасивой и замкнутой, чтобы еще резче оттенить перелом, который произошел в душе девушки. В горниле классовых боев созревает гражданский характер Вильмы. закаляется ее любовь к Каресу.

'Бессонные годы'

Эта роль имеет принципиальное значение для Евы. В ней, как ни в одной другой, отразились гражданские чувства актрисы и Человека, ее стремление расширить диапазон своей драматической палитры.

'Бессонные годы'

Между фильмами "Бессонные годы" и "Воскресенье в будний день", поставленном также Феликсом Мариашши, прошло три года. Они не были пустыми для актрисы. За это время она снимается в фильмах "Соляной столб", "Женщина в поселке", "Погашенное пламя", "Лилиомфи". Но эти роли были, в сущности, проходными.

'Воскресенье в будний день'

Ева Рутткаи больше всего любит работать с режиссером Феликсом Мариашши. И когда тот предложил ей роль Клары в фильме "Воскресенье в будний день", который он ставил вместе с чешскими кинематографистами, она охотно согласилась. Актриса играет в нем роль своей сверстницы, деловой, очень занятой женщины - заведующей зарубежным гастрольно - концертным отделом филармонии. Дома бывает редко, мужа видит на концертах в антрактах или на приемах иностранных делегаций, сына - чаще всего спящего. Сама логика жизни подсказывает ей, что она где-то ошибается, в чем-то неверно ведет себя, может потерять семью, если не изменит свой образ жизни.

Фильм рассказывает нам не до конца историю, но ты веришь, что умная, тонкая героиня Евы Рутткаи сумеет сделать "нужные выводы" и найдет правильный выход.

Одну из последних работ актрисы - роль Ани в фильме "Фото Хабера" режиссера Золтана Варкони - трудно отнести к ее достижениям. Но ведь судьба любого актера - отнюдь не постоянно идущая вверх прямая. Конечно, многое зависит от актера, но многое решает и драматургия. В сценарии не было большого, а главное, интересного драматургического материала, поэтому естественное стремление Евы к драматической напряженности, к осложнению ситуаций не получило применения в картине.

'Фото Хабера'

'Фото Хабера'

... Жизнь Евы Рутткаи во многом напоминает жизнь ее героини из фильма "Воскресенье в будний день". День актрисы загружен "до отказа": театр, дубляжная студия, Театральный институт, дом, где подрастает маленькая Юлика. А в жизни есть еще столько интересного! Ева много читает, увлекается астрологией, археологией. В Хьювешвельде (пригород Будапешта) у нее есть небольшой садик, где посажен "свой лес" и много цветов.

'Воскресенье в будний день'

В 1945 году в качестве своей первой театральной премии Ева Рутткаи получила игрушечного зайца. С тех пор прошло много времени и много наград, более серьезных, получила актриса. В 1950 году она была награждена правительственной медалью "За труд", в 1955 году удостоена премии Мари Ясаи и этой же премии - вторично, в 1959 году. Я уже говорила, что Ева - лауреат премии Кошута.

Когда-то Ева Рутткаи сказала, что кино ей "не нравится". Это, конечно, не так. Делу, которое тебе "не нравится", нельзя отдавать душу и сердце. А зрители во всех странах мира, где демонстрируются венгерские фильмы, любят Рутткаи не только за ее талант, но и за ее активное отношение к образам, которые она создает, за живой, человеческий огонек, вложенный ею в своих героинь.

И. Орлова

Гюнтер Симон

Гюнтер Симон

Есть роли, определяющие всю творческую судьбу актера. Судьбу Гюнтера Симона определил созданный им образ Эрнста Тельмана, вождя германского рабочего класса, руководителя Компартии Германии. Но до создания образа Тельмана за плечами актера уже было девять лет работы в кино. У Гюнтера обыкновенная биография человека, выросшего в Германии в годы

фашизма, ставшего зрелым в огне боев и за проволокой лагеря для военнопленных. А через пятнадцать лет после разгрома фашизма Гюнтер стал одним из руководителей организации СЕПГ на киностудии ДЕФА.

'Эрнст Тельман, вождь своего класса'

'Эрнст Тельман, вождь своего класса'

Биографы актера пишут, что в детстве Симон больше всего любил футбол и верховую езду и меньше всего думал о карьере актера. Об этом за сына мечтала мать. Она писала маленькие пьесы и помогала двум десяткам ребят разыгрывать их на импровизированной сцене. Первой ролью восьмилетнего Гюнтера была роль черного короля в сказке о живых шахматах. Но очарование сказочного мира, ожившего на сцене, превращенной в шахматную доску, не изменило вкусов мальчика ...

Между первой ролью и второй - в "Венецианском купце" - проходит более одиннадцати лет. И каких лет!

Эти годы вместили и частную актерскую школу, в которой обучали азбуке актерского ремесла каждого, кто стучался в ее дверь. Владельцев школы мало заботило, обладает ли слушатель способностями. Их интересовали только деньги, которые платились за обучение ... Старый актер научил Симона всему, что знал сам, и ввел юношу за кулисы театра.

Но даже и те немногие знания, что он получил в школе, ему не пришлось применить. Семнадцатилетним подростком Симон попадает в отряд трудовой повинности, а вскоре лопату землекопа меняет на парашют десантника. Войну Гюнтер закончил в американском лагере для военнопленных. Именно здесь и сыграл он свою вторую роль.

Из американского плена Симон возвращается домой с

твердым намерением стать актером. Он решительно отвергает предложение отца стать дельцом и промышленником. Его привлекают не дивиденды, а работа в театре. Гюнтер отдает себе отчет, что ему нужны знания, что профессиональный театр требует много такого, чего у него еще нет, но он верит, что все это будет. Гюнтер Симон твердо знает и другое - он не хочет быть ремесленником.

Рождается новая Германия, рождается страна, где все обещает быть иным, чем было раньше. И театр в этой стране не может остаться прежним. Значит, иным должен стать и актер нового театра, непохожим на тех актеров, о которых рассказывали ему учителя в частной школе.

И Симон снова садится на школьную скамью. Он учится в школе-студии берлинского театра "Хэббель", пока в начале 1947 года не получает дебют в небольшом государственном театре "Кетан". Не важно, что месячная зарплата дает возможность купить только хлеб и соль. Важно, что он зачислен в труппу профессионального театра.

Для своего первого выступления в настоящем театре молодой актер выбрал роль Владимира в пьесе советского драматурга Дмитрия Щеглова "Пурга", затем он создает интересный образ Кристиана в пьесе Артура Миллера "Все мои сыновья" и, наконец, образ радиста из пьесы Фридриха Вольфа "Матросы из Катарро", который по возрасту мог бы быть его отцом.

Работая в различных театрах ГДР, Г. Симон сыграл много ролей. Это Яков в горьковском "Егоре Булычове", Синингген в "Гетце фон Берлихингене" Брюкнера, Юнн в "Бургомистре Анне" Ф. Вольфа, Рыбаков в "Кремлевских курантах" Н. Погодина, Темпельгер в "Натане Мудром" Лессинга и многие другие. В каждом из них он неизменно стремился раскрыть характер своего персонажа, показать его индивидуальные черты.

Но … ему стала тесной сценическая площадка и захотелось уйти в кино. Вскоре случай представился.

Симон играл в Лейпциге. Режиссер Дрезденского театра Мартин Хеллберг готовился к постановке фильма "Обреченное село" по сценарию талантливых драматургов супругов Жанны и Курта Штерн, позже получивших за этот фильм Национальную премию - высшую награду творческих работников ГДР. В этом фильме Симону предстояло играть самого себя - солдата, возвращающегося домой из плена, солдата, познавшего всю жестокость и бессмысленность войны и твердо решившего бороться против всякой попытки подготовить новую войну. Вместе с Симоном в фильме участвовали также впервые снимавшаяся в кино Хильда Геринг и Эдуард фон Винтерштейн,

блистательный киноактер с огромным творческим опытом.

'Обреченное село'

Сюжет фильма несложен, он взят из жизни. Жителей одной из деревушек ФРГ Бэренвейлер хотят выселить, чтобы их землю отдать американцам под аэродром. Просьбы крестьян не прогонять их от родных очагов - отклоняются. И тогда крестьяне решают бороться. Их поддерживают рабочие из ближайшего городка, крестьяне соседних селений. Сплоченность и солидарность трудящихся побеждают. Американцы уезжают ни с чем.

О фильме говорили, что в нем впервые в истории кино ГДР нашли свое воплощение традиции Эйзенштейна, создавшего в Броненосце "Потемкин" коллективного героя. В фильме "Обреченное село" есть свой коллективный герой, свой Вакулинчук, имя которому Гейнц Виман. Именно этот фильм сделал Гюнтера Симона известным не только внутри страны, но и за ее пределами. Всем запомнился молодой человек послевоенной эпохи, сильный, стойкий, твердый в своих убеждениях, жизнерадостный, несмотря на суровое время, в которое он живет.

'Обреченное село'

... К началу кинопроб на роль Тельмана претендентов было немного - всего трое. Из них Гюнтер Симон считался наиболее подходящим и потому, что это был наиболее талантливый исполнитель, и потому, что все находили в нем сходство с Тельманом.

'Эрнст Тельман, сын своего класса'

В процессе подготовки к съемкам Симон не раз встречался с авторами сценария будущего фильма Курта Метцига - Вилли Бределем и Микаэлем Чесно-Хелль. Они лично хорошо знали Тельмана и щедро делились с молодым актером своими воспоминаниями. Именно от них Симон узнал о многих эпизодах, характеризовавших Тельмана и как политического деятеля и как человека. Но этим не ограничился вклад сценаристов в решение той труднейшей задачи, которая выпала на долю Симона. И Бредель и Чесно-Хелль руководили Симоном при изучении им документов и материалов тех лет, когда жил и работал Тельман. Симон раздумывал над прочитанным, встречался с соратниками Тельмана. Все, и особенно Симон, отчетливо понимали, что только гигантская подготовительная работа могла сделать образ Тельмана живым и реальным. И актер провел много бессонных ночей, затратил много сил, вложил все свое дарование, чтобы создать живой неповторимый образ вождя германского рабочего класса.

Фильм был задуман шире, чем биографический. Авторы через судьбу одного человека решили показать целый период истории немецкого народа, период, на протяжении которого были две кровопролитные мировые войны, Октябрь в России и Ноябрьская революция 1918 года в Германии.

'Эрнст Тельман, сын своего класса'

Создание фильма о Тельмане решало еще одну важнейшую задачу. После войны выросло целое поколение молодых людей, которые ничего не знали о героической борьбе германских коммунистов в годы между двумя войнами. Именно Гюнтер Симон своим талантливым и правдивым воссозданием образа Тельмана открыл миллионам немцев этого человека, его дело, его подвиг.

Симон готовился к съемкам три месяца. Он бы готовился и более продолжительный срок, но времени не было. Читал тысячи страниц, написанных Тельманом, изучал старую кинохронику, сохранившуюся в архивах, и старые фото, слушал голос Тельмана, записанный на пленку. Подолгу разговаривал с женой Эрнста, с его дочерью, с его соратниками.

Не сразу удалось найти правильный пластический грим,

пришлось расстаться на долгие месяцы с красивыми волосами, на них никак не ложился парик человека с бритой головой. Но уже к концу подготовительного периода стало ясно, что Симон хорошо подготовлен к своей сложной миссии. И он справился с ней! Даже лондонский буржуазный "Таймс", оценивая уже выпущенный на экран фильм, воздал должное Симону именно "за человеческую правду" созданного им образа.

'Эрнст Тельман, сын своего класса'

Высокой оценки Симон удостоился и на Международном кинофестивале в Карловых Варах, жюри которого присудило

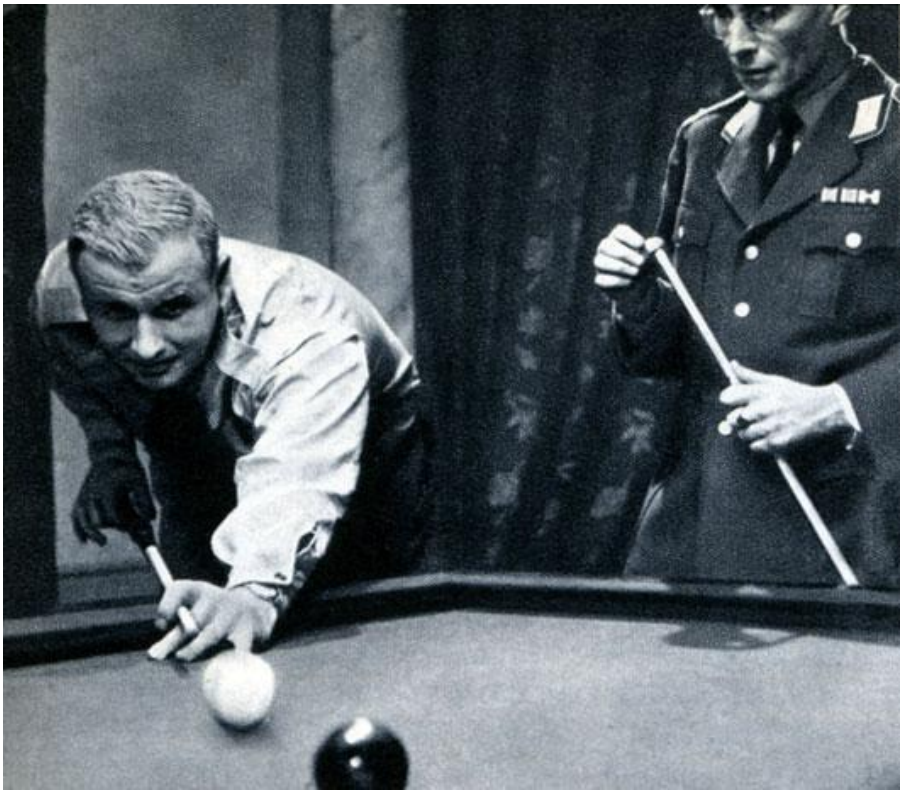
артисту премию за лучшую мужскую роль. И, наконец, создатель образа Тельмана был отмечен Национальной премией ГДР.

"Оставайся всегда столь же преданным своему творчеству, своему труду актера. Учись, овладевая основами науки о жизни общества - марксизмом ... Когда пройдут дни премьеры фильма о Тельмане, ты должен будешь, как это и подобает настоящему художнику, браться за новую работу, потому что перед тобой возникнут новые задачи ...". Эти слова взяты из письма актеру Симону от его товарища по труду в кино - режиссера Курта Метцига.

Поражает трудолюбие Симона. За двенадцать лет работы на киностудии ДЕФА в Бабельсберге он снялся в двадцати девяти фильмах. Начиная с 1955 года - года завершения работы над фильмами о Тельмане - Симон ежегодно снимается в трех, а подчас и в четырех картинах. Создав образ Тельмана, актер не требует лишь больших ролей. Он не отказывается от интересного эпизода, снимается в картинах рядовых, не претендующих на шумный успех. Он становится капитаном в фильме для юношества - "Корабль мечты", играет полицейского комиссара в детективной картине "Место встречи Эме". Ему одинаково интересны и комедийный персонаж из развлекательной картины "Моя жена хочет петь" и трагедийный образ Герхарда в чехословацком фильме "Черный батальон" о колониальной войне во Вьетнаме.

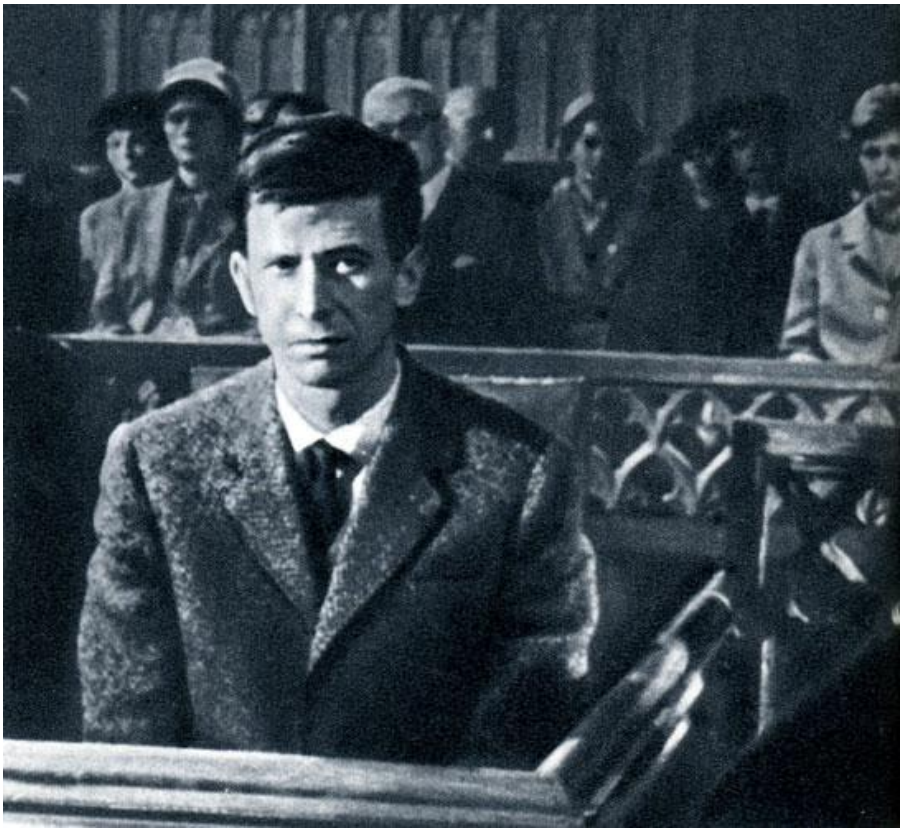
Но каждую роль Гюнтера отличает мастерство перевоплощения, умение найти такие штрихи и черточки в характере героя, которые делают образ правдивым и жизненным.

'У французских каминов'



'У смерти свое лицо'

'Песня матросов'



'Призрак принцессы индии'

'Призрак принцессы индии'

'Один из нас'

'Тайник на Эльбе'
Ю. Шер

Тосиро Мифунэ

Лес пронизан солнцем. Яркие блики и черные тени листвы зыблются, переливаются, трепещут. Влажный, полный испарениями воздух дрожит. Странный, прекрасный, завораживающий мир ... И в волшебном, пленительном уголке этого мира, на залитой светом поляне слышится треск ветвей, тяжелое дыхание, хриплые возгласы, лязг оружия.

В огромных глазах женщины - ужас. Перед ней, красивой, роскошно одетой, бессильно упавшей на траву, сражаются двое. Стройный, суровый самурай и полуобнаженный разбойник. И

зритель уже не может оторвать от этого разбойника взгляда. Конечно, он побеждает. Его движения полны звериной грации и силы. Он прыгает, уворачивается, отскакивает, наступает. Кажется - все его мускулы звенят, поют от дикого упоения боем. Огромные глаза под сросшимися бровями сверкают. Белые зубы сжаты, а губы растянуты не то в улыбке, не то в гримасе ярости. Временами он испускает торжествующие крики.

Зрители Венецианского фестиваля 1951 года были поражены. Никто не думал, не предполагал, что из далекой Японии придет такой фильм!

На всех языках мира зазвучало странное название этого фильма - "Рашомон". Кинокритики и журналисты ломали головы над транскрипциями трудных имен его создателей: Рюноске Акутагава, Акира Куросава, Тосиро Мифунэ. Японскому фильму единодушно присудили главную премию фестиваля - Золотого льва святого Марка и премию Международной ассоциации кинокритиков. Было открыто японское кино, почти неизвестное на Западе. Оказалось, что на маленьких, гористых островах Японии существует самая мощная киноиндустрия, выпускающая выше 500 полнометражных фильмов ежегодно. И среди этих пятисот - шедевры, подобные "Рашомону"!

Оказалось, что этот удивительный фильм поставлен по двум новеллам скончавшегося в 1927 году писателя Акутагавы "Ворота Рашомон" и "В чаще". Оказалось, что режиссер Акира Куросава еще молод, но уже поставил десять картин, в которых почти всегда участвуют одни и те же актеры - большелицый и коренастый Такаси Симура, с длинными зубами и озорными морщинками у живых, умных глаз (он играл крестьянина, случайно видевшего поединок), стройный тонколицый Масаюки Мори (игравший самурая) и, наконец, могучий, широкогрудый красавец Тосиро Мифунэ, поразивший всех резкой мимикой, поразительной динамикой движений и колоссальным темпераментом.

Сюжет фильма "Рашомон" сводится к тому, что разбойник Тодземару, встретив в лесу самурая, путешествующего с женой, убил его и овладел красавицей. Случай этот показан на экране четырежды, по-разному, как его рассказывают случайно проходивший по лесу крестьянин, разбойник, жена самурая и, наконец, дух убитого самурая, вызванный гадалкой. Все это происходит в давние времена, в мрачные годы междоусобиц и послевоенной разрухи, когда в смятенной, выжженной, растоптанной солдатами стране никто ничему не верит, никто не ценит ни чести, ни жизни человека. Исторический фильм с огромной силой выразил страх, трагические настроения и

идейный разброд, охватившие современную японскую интеллигенцию, уже заболевающую атомным психозом, растерянную перед возможностью новой войны. Художественная сила и самобытность фильма действительно огромны.

Бурным сценам поединка, с такой экспрессией проведенным Тосиро Мифунэ, режиссер противопоставил неподвижные, статические сцены, в которых участники и очевидцы убийства допрашиваются судьей. Тосиро Мифунэ сидит на скрещенных ногах перед аппаратом. Сложные, испепеляющие страсти бушуют в нем. Он заново переживает и кровавую победу над самураем и страсть, вспыхнувшую к его жене. Он то злобно кичится своей храбростью и силой, то, словно пойманный зверь, мучится неволей. Актер резко переходит от ликующего хохота к сдавленным рыданиям, от полной неподвижности - к конвульсивным попыткам вырваться, освободиться, причем переходы эти подчас нюансируются целой гаммой тонких дополнительных красок: в глазах актера вдруг на мгновение вспыхивает нежность или грусть, презрение или детское тщеславие.

Японский критик Ивасаки рассказывает, что однажды, в ожидании установки декораций, творческий коллектив "Рашомона" просматривал географический фильм об Африке. И когда на экране появился лев, режиссер воскликнул: "Смотри, Мифунэ, ведь это же твой Тодземару!" Но мне кажется, что не гордую медлительность и не царственное величие льва положил актер в основу образа разбойника. Львов на Дальнем Востоке нет. Там есть тигры. И именно тигр - крадущийся, коварный, с жестокой грацией мучающий жертву, и свирепеющий внезапно, молниеносно, - тигр, которого Мифунэ мог видеть не на экране, а в жизни, в действительности послужил образцом для Тодземару.

Тосиро Мифунэ родился 1 апреля 1920 года и провел детство и юность в Маньчжурии. Его первой профессией была фотография, второй - война. Возвратившись в Японию в 1946 году, Мифунэ принял участие в конкурсе "молодых кинозвезд", устроенном крупнейшей японской кинокомпанией "Тохо", был принят в штат и начал работать с режиссером Куросавой.

Молодой постановщик, прошедший производственный стаж в качестве декоратора, а затем ассистента режиссера, уже имел на счету несколько фильмов, но настоящий успех пришел к Куросаве и Мифунэ одновременно, в 1948 году, с фильмом "Пьяный ангел".

'Пьяный ангел'

Это был год бурного расцвета японского кино, год решительных идеологических и политических битв. Исполненные решимости покончить с пережитками милитаризма, прогрессивные кинематографисты, взяв управление киностудиями в свои руки, создали ряд выдающихся произведений, направленных против войны, воспевающих труд, мир, человечность. Идеями гуманизма проникнут и "Пьяный ангел", история взаимоотношений пьяницы врача, которого с огромным обаянием играл артист Такиси Симура, и больного

туберкулезом гангстера, которого врач порой ненавидит, но лечит и старается вывести на честную дорогу.

В роли гангстера Мацунага Тосиро Мифунэ показал свое удивительное умение сочетать в едином характере резко контрастирующие черты. Гангстер энергичен, храбр, упорен, часто груб, но где-то внутри это человек нежный, тоскующий по людям, по вниманию, по любви. Человечность сварливого, вечно пьяного, но честного и благородного врача пробуждает в сердце гангстера порой мучительную, но растущую тягу к добру.

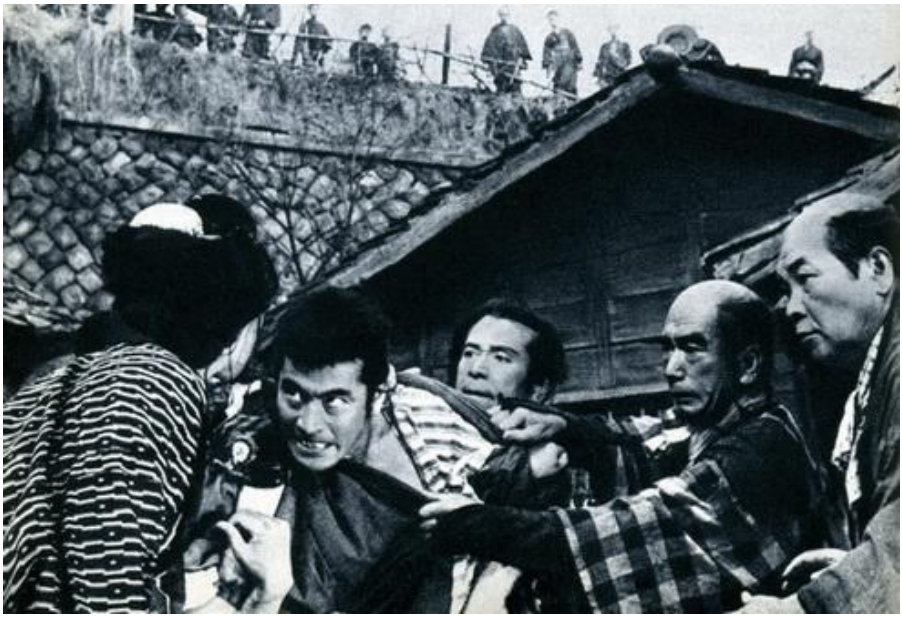
По сравнению с фильмами Тадаси Имаи, Фумио Камеи, Сацуо Ямамото и других режиссеров, идейно связанных с Коммунистической партией Японии, "Пьяный ангел" был аполитичен, его гуманизм носил несколько абстрактный характер. Но и этого оказалось, однако, достаточно, чтобы уволить режиссера и актера с "Тохо", когда, опираясь на американские оккупационные власти, владельцы кинокомпаний расправлялись с прогрессивными кинематографистами. С трудом получив работу в кинокомпании "Дайэй", Куросава и Мифунэ были вынуждены сделать несколько малозначительных детективных фильмов ("Бездомный пес", "Скандал" и другие), а затем "нейтральный" широко известный самурайский фильм "Рашомон". Но в этот фильм они вложили столько таланта, столько страсти, столько тревоги за судьбы страны, что фильм прогремел на весь мир. Имена Куросавы и Мифунэ сразу получили всеобщее признание.

На следующем Венецианском фестивале, в 1952 году, Япония вновь одержала победу. Приз Серебряного льва получил старейший и знаменитейший японский режиссер Кэндзи Мидзогути за фильм "Жизнь О'Хару, куртизанки". Поклонники Мифунэ не сразу узнали его в этом фильме. После разбойника-тигра Мифунэ сыграл чистого, пылкого юношу, преданно и нежно влюбленного в дочь своего сюзерена. Европейская критика заговорила об удивительном разнообразии творческих возможностей артиста.

И действительно, каждый новый фильм с участием Мифунэ приносил что-то новое. Вот он в роли Рогожина ("Идиот" по Достоевскому), затем в трагикомической роли бродячего самурая ("Семь самураев"), затем в роли янонского Макбета, Васьки Пепла ("На дне" по М. Горькому), в роли молодого чиновника, мстящего за своего отца ("Злые остаются живыми") и, наконец, в роли рикши Мацуморо в фильме "Человек-рикша". Образы, созданные актером, так разнообразны, что подчас бывает трудно даже узнать Мифунэ.

'Человек-рикша'

'Семь самураев'



'На дне'

Сюжеты "Идиота" и "На дне" перенесены Куросавой в Японию начала XX века, "Макбет" ("Замок интриг") в японское средневековье. Но, несмотря на несхожесть быта, костюмов, манер, режиссеру удалось глубоко проникнуть в сущность классических произведений, верно и впечатляюще раскрыть их идейный смысл. Достигаются эти кинематографические чудеса тончайшей разработкой психологии героев, творческим доверием к актерам, все нюансы игры которых режиссер бережно и тактично выделяет, а подчас и уверенно усиливает мизансценами, освещением, монтажом.

'Замок интриг' ('Макбет')

Мифунэ - Рогожин порывист и простодушен, неудержим в страстях, а порой детски доверчив, открыт. Он относится к Мышкину сначала свысока, с фамильярным покровительством, потом с уважением и любовью, а затем преследует его с мрачной решимостью, порожденной отчаянием. Сколько теплоты и дружеского мальчишества во взгляде Мифунэ, когда он внезапно подмигивает Мышкину, понравившемуся его больной матери. Какая неодолимая чужая сила повелительно двигает его ссутулившейся могучей фигурой, когда он с ножом преследует Мышкина по утонувшей в сугробах ночной улице...

В Макбете Мифунэ величествен, его движения торжественны и гармоничны. Здесь он действительно похож на льва. На неподвижном лице с огромными, горящими глазами каким-то чудом отражаются сложные чувства, рождаемые словами коварной и властолюбивой жены. Это подлинная, высокая трагедия.

А бродячий самурай, полукрестьянин, полунищий, всячески старающийся показать свою самурайскую храбрость и ловкость, - подлинная комедия, комедия народная, соленая, грубоватая. В "Семи самураях" рассказывается, как бродячие нищие воины защищают крестьянскую общину от грабительских набегов разбойничьих банд (сюжет этого замечательного фильма Акира Куросава был полностью заимствован и перенесен на ковбойский материал в американском фильме "Великолепная семерка", причем потерял при этом гуманизм, социальную глубину и антивоенную направленность). Тосиро Мифунэ удивительно щедр на комедийные приемы. Он падает, плачет, стремительно бегает,

подергиваясь всем телом, как марионетка, хромает, строит уморительные гримасы, хлопает себя по ляжкам, кувыркается, орет. Но среди этих балаганных трюков вдруг промелькнет такая искренняя, добрая, белозубая улыбка, такая простая и милая интонация, что образ сразу становится правдивым, обаятельным, человечным. Несдержанность, неразборчивость в средствах оправдывается искренностью чувства, правдой переживаний актера.

В роли чиновника-мстителя из фильма "Злые остаются живыми" совершенно иные краски, иная манера поведения. Каменная сдержанность, полный контроль за каждым жестом, каждым взглядом, каждой интонацией. Темперамент зажат, но он чувствуется непрерывно, как в свернутой пружине, как в змее, застывшей перед прыжком, как в бомбе замедленного действия, упавшей, неподвижной, но готовой взорваться в любую минуту.

Все лучшие свои образы Мифунэ создал в фильмах Акира Куросавы, и в оценках западных критиков слава актера растворилась в славе постановщика, человека действительно талантливейшего, одного из лучших режиссеров современности.

Но случилось так, что Мифунэ удалось выйти из сферы Куросавовой славы, доказать, что и без великого мастера он способен на очень многое. В 1958 году Золотого венецианского льва снова завоевала Япония фильмом "Человек-рикша" молодого режиссера Хироси Инагаки. Все критики единодушно сходились на том, что заслуга эта целиком принадлежит Тосиро Мифунэ. Триумф актера был закреплен "Оскаром", премией для лучшего неамериканского актера, присуждаемой Нью-йоркской киноакадемией, и несколькими призами на малых кинофестивалях. "Человек-рикша" с большим успехом прошел и на наших экранах.

'Человек-рикша'

В образе рикши Мацуморо Тосиро Мифунэ продемонстрировал все свои богатейшие артистические возможности.

'Человек-рикша'

Огромный, мощный, неутомимый. Уверенно топчут землю его мускулистые ноги, дыхание ровно и глубоко, когда он бежит впереди своей легкой тележки. Вертятся колеса, топают, топают крепкие натруженные ноги.

Он может быть грубым, наглым, злобным. Он устраивает дикий скандал и драку в театре, куда его не хотели пустить бесплатно. Он может быть тихим, жалким, пришибленным. Таков он после стычки с учителем фехтования. Он может быть и робким, покорным, ищущим. Таков он во взаимоотношениях с вдовой офицера и ее сыном, для которого он становится и

товарищем в играх и нежной, внимательной нянькой. Но чаще всего - Мацуморо спокойный, добрый, упорный.

'Человек-рикша'

Однако ярче всего запоминается нам Мацуморо в минуты творческого вдохновения. Да-да, простой рикша, пьяница и буян, всю жизнь пробегавший по горбатым улочкам провинциального городка Кокура, - вдруг поднимается до творческих высот.

Национальный синтоистский праздник народ отмечает ярмаркой, гуляньем, маскарадом. Появляется и традиционная колесница с огромным барабаном. Сбегаются люди послушать соревнование музыкантов. Гудят, поют барабаны. Какая необычайная, завораживающая музыка! Громче удары, быстрее ритм ... Но устают, задыхаются барабанщики. А старые знатоки народных игр сетуют: нет уж подлинных мастеров, не услышишь настоящего боя!

И тогда из толпы выходит Мацуморо. Он смущен, неловко поводит плечами, ступает, словно по горячему песку: дайте-ка ему попробовать. И, добродушно откликаясь на подзадоривающие шутки, пряча робость за грубоватыми ужимками, рикша начинает бить в барабан.

Быстрее, сильнее, звучнее! Меняется темп, убыстряется ритм. Его подхватывают другие барабаны. Гудит над городом воздух. Еще быстрей, еще певучей! "Вот это мастер", - говорят старики. Ракурсы сверху, снизу, сбоку - рикша бьет в барабан. Ритм музыки и ритм монтажа обгоняют друг друга. На экране мелькают

морские волны, клубящиеся облака, словно гонимые барабанным нарастающим гулом ... А лицо Мацуморо стало прекрасным, его мощное тело напоено ритмом.

Одна из последних серьезных работ прославленных художников - образ самурая Сандзюро в фильмах "Иодзимбо" и "Цубаки Сандзюро". Многочисленные персонажи Тосиро Мифунэ - разбойник, самурай, рикша - несли в себе общенародные черты, всегда были связаны с народными массами. Основная тема образа Сандзюро - романтическое одиночество, презрение героя к толпе. Ночью, под завывание зимнего ветра появляется в придорожной харчевне мрачный, молчаливый, оборванный самурай, с мечом, небрежно торчащим из лохмотьев. Он ссорит между собой две шайки разбойников, затевает кровавую потасовку и, с небывалой жестокостью добив оставшихся в живых, исчезает в ночи.

Во втором фильме он появляется среди группы придворных юношей, затевающих дворцовый переворот. Грязный, обросший, таинственный, демонический - он плетет интриги, возбуждает страхи и подозрения, сеет недоверие и ненависть. Наконец, ему удается вызвать своего главного противника на дуэль. Эта сцена поставлена Куросавой и сыграна Мифунэ с удивительно мрачной силой.

Противники неподвижно стоят, впиваясь друг в друга глазами. Они даже не обнажают мечей. Идет безмолвная борьба характеров, поединок воли. Мгновение - и Мифунэ - Сандзюро выхватывает меч и разрубает грудь противника. Хлещет кровь. Хриплые стоны и судороги. Критик Кадзуо Ямада писал, что для того чтобы записать на пленку жуткий звук рассекаемого тела, перед микрофоном разрубили свинью. Но и без этих отвратительных подробностей образ жестокого, мрачного, одержимого темными страстями самурая и кровавые, натуралистические приемы режиссера ничего, кроме ужаса и отвращения, не вызывают. Интересно, что на Венецианском фестивале 1962 года Куросаве и Мифунэ изменил обычный успех. Образ Сандзюро был единодушно расценен как декадентский, надуманный, рассчитанный на низменные вкусы. Можно усмотреть в нем и реакционное воспевание "сверхчеловека", "сильной личности".

Не принес успеха и последующий фестиваль - 1963 года. На него Куросава привез фильм из современной жизни "Между небом и адом". В нем Тосиро Мифунэ играет роль пожилого фабриканта, у которого злоумышленники похищают ребенка. Назначенная ими сумма выкупа должна разорить фабриканта, подорвать дело, которое он создавал в течение всей своей жизни. Но фабрикант решает внести деньги, даже узнав, что похищен сын его шофера.

Актер по-новому, свежо и впечатляюще играет волевого, спокойного, седого человека с задумчивыми глазами. Психологическая борьба между человечностью и деловыми соображениями показана им скупо, но выразительно. И все же фильм прошел незамеченным. Режиссер разбавил фильм длинными полицейскими сценами и философическими диалогами о праве сильных личностей самовольно вершить человеческими судьбами.

Кинематографическая печать приносит все новые известия о работах Тосиро Мифунэ. Он уже переплывал океан и снимался вне Японии. Рекламировался мексиканский фильм "Анимас Трухано" режиссера Исмаэля Родригеса, где Мифунэ играл вместе с латино-американской звездой Колумбой Домингес. О новом фильме Куросавы по детективному американскому роману Эда Маквейна "Откупные короля" японская критика писала сухо, отмечала в нем недоверие к народу, увлечение "сильной личностью", считая это признаком творческого кризиса прославленного режиссера.

Одна из последних работ Куросавы и Мифунэ явилась новым свидетельством творческой мощи и высокого гуманизма этих мастеров. Большой, длящийся свыше трех часов фильм "Красная борода" сделан ими по реалистическому роману писателя Сюгоро Ямамото в 1965 году и вне конкурса показан на IV Московском кинофестивале.

'Красная борода'

Мифунэ играет в этом фильме реально существовавшего в начале прошлого века врача Ниидe, самоотверженного борца с

эпидемиями, социальным бесправием и нищетой, всю жизнь проработавшего в бесплатной больнице Коисикава, на окраине Токио. Следуя роману, Куросава и его сценаристы построили сложную композицию из новелл о трагических судьбах нескольких больных, причем каждая новелла решена в своей стилистике: одна напоминает изысканную пантомиму театра Кабуки, другая - старинные гравюры, третья поражает нестерпимыми натуралистическими кадрами, четвертая, решенная на крупных планах рассказывающей женщины, потрясает величественной сдержанностью и удивительной актерской игрой. Образ врача Ниидe, прозванного Красной Бородой, пронизывает и объединяет все многочисленные сюжеты и сцены монументального фильма.

В этом образе Мифунэ показывает своеобразную энциклопедию своих приемов, состояний, возможностей и выразительных средств. Поневоле поражаешься: какой разнообразный, острый и вместе с тем органичный и тонкий актер!

'Красная борода'

Вот он - воплощенная воля и непоколебимость - стремительно движется по тесным больничным палатам, переполненным страждущей голытьбой. Он суров, кажется даже жестоким, бесчувственным; он ведь не спасает умирающих, не облегчает страдания больных. Но как нежны становятся его могучие руки, какой добротой светится взгляд, когда он склоняется, чтобы помочь ободрить, утешить. А с каким грациозным и полным юмора упорством он подносит и подносит одичавшей девочке лекарство, не вытирая своего лица, в которое та выплескивает микстуру.

Мифунэ - Красная Борода говорит мало, но каждое его слово весомо и идет от самого сердца. Простодушно и искренне он говорит с молодым врачом о тяжести своего жизненного подвига, с брезгливым презрением одергивает богача, считающего, что все можно оплатить деньгами. А как гневен, как страшен он может быть в столкновении с врагом!

Поразительное владение телом, силу, стремительность, ловкость Мифунэ показывает в сцене драки. Он будто жонглирует нападающими на него противниками, как смерч вращаясь в клубке разлетающихся рук, мелькающих в воздухе ног, искаженных лиц, свернутых челюстей, выпученных глаз, развевающихся одежд, под хруст, уханье, хряканье и гул ударов! Какое странное и чарующее сочетание балетной грации и ужасных натуралистических подробностей вроде переломанных костей и размазанной по лицам крови. Какое оригинальное слияние серьезности и юмора, жестокости и восторга!

Трудно сказать, что лучше удается актеру - сцены ли бурного движения, в которых воплотились вековые традиции театра, народных игр и национальной борьбы дзю-до, или кадры полного бездействия, в которых он молча слушает рассказы своих больных. Только изредка блеснут глаза из-под скорбно опущенных ресниц, только слабо шевельнутся губы...

В различных сценах "Красной Бороды" можно увидеть мотивы многих работ Мифунэ. И гибкого, беспощадного тигра - разбойника из "Рашомона", и обуянного черной смертельной любовью Рогожина из "Идиота", и могучего народного богатыря из "Семи самураев", и рикшу, вдохновенно играющего на барабанах, и окаменевшего в злобной решимости мстителя из фильма "Злые остаются живыми". Весь свой опыт, всю многокрасочную палитру своего мастерства вложил актер в образ гуманный, человечный, благородный, в образ, воплотивший лучшие черты подлинно народного, прогрессивного искусства Японии.

В последнее время появились сообщения о том, что Тосиро Мифунэ перестает сниматься, пробует свои силы в режиссуре и даже организует собственную кинокомпанию - дочернее предприятие крупнейшей японской фирмы "Тохо".

Положение актера в японском кинопроизводстве - унизительно и бесправно. Даже самые знаменитые, самые яркие "звезды" продаются и покупаются фирмами как движимое имущество. "Звезды - живой товар" - так назвал Акира Ивасаки свою статью в "Советской культуре" о том, как одна из лучших актрис Японии, Фудзико Ямамото, оказалась безработной при попытке перейти из одной фирмы в другую.

При таких правах не удивительно, что актер, достигший всемирной известности, пытается закрепить свое социальное положение и из товара превратиться в продавца. Неизвестно только, принесет ли это ему счастье.

Но нас не так уж интересуют деловые предприятия Тосиро Мифунэ. Мы полны благодарности и уважения к артисту, создавшему галерею незабываемых образов, к художнику, соединившему в своем творчестве древние традиции японского актерского мастерства и тревожный, мятущийся дух современности. А что победит - коммерция или искусство - покажет будущее.

'Самурай'

'Телохранитель'

'Желтая ворона'

'Три сокровища'

'Большой босс'

'Значительное лицо'

'Сага о самураях'
Р. Юренев

Тото

Тото

В сердце аристократического района Рима, на улице Монти Париоли, в богатом, со вкусом обставленном доме, полном антикварных редкостей, живет тихий и уже далеко не молодой человек. Всегда очень серьезный, сосредоточенный в себе и даже как будто застенчивый. У него грустные глаза, большой, с горбинкой нос и выдающаяся челюсть.

Это худощавое, асимметричное лицо известно кинозрителям всего мира. Немолодого человека зовут Антонио Де Куртис. Или, проще, - Тото. Его знают и любят во всех странах потому, что он обладает драгоценным даром - умением вызывать смех.

Советские зрители видели Тото в его лучших фильмах. Вспомните "Неаполь - город миллионеров", в котором Тото играет "наемного покойника" и своим "трупом" прикрывает спрятанные спекулянтами продукты.

'Неаполь - город миллионеров'

Многие помнят, конечно, и фильм "Закон есть закон", где Тото, неудачливый спиртонос и контрабандист, доставляет тысячи неприятностей пограничнику, роль которого исполняет столь же блестящий комик - французский актер Фернандель.

'Закон есть закон'

И уж, конечно, вы не забыли фильм "Полицейские и воры", в котором Тото играет старого жулика-профессионала и нежного отца, преследуемого таким же старым и несчастным полицейским.

'Полицейские и воры'

Родился Тото в Неаполе, в бедной семье. У него было нелегкое детство.

Без гроша в кармане, он всякими правдами и неправдами посещает театр. И вскоре сам принимает участие в спектаклях варьете. Здесь на эстраде, сначала в безвестном "Салоне Елена", а позднее в знаменитой труппе с участием Анны Маньяни, развиваются его блестящие мимические способности, а тело приобретает необходимую гибкость и кажущуюся невесомость. Словом, здесь он учится ходить по сцене. Здесь же рождается его комедийная маска. С ней, много лет спустя, он и приходит в кино.

Рецензируя один из его первых фильмов, Джузеппе Де Сантис в 1943 году писал: "Кажется, будто Тото можно разобрать на части, как Буратино; его можно приподнять и швырнуть на пол, без всякого опасения, настолько кажется он застрахованным от ушибов".

Этим Де Сантис характеризовал и маску Тото, по своей

неизменной серьезности близкую к той, которой прославился Бастер Китон. Только более выразительную и богатую мимически.

Профессиональный "секрет" Тото очень прост: он никогда не кривляется и не паясничает, не "комикует". На экране он так же сосредоточен и озабочен, как в жизни, и все делает "всерьез". Именно контраст между серьезностью его поведения и комичностью положений, в которые он попадает, и вызывает неудержимый смех зрителей.

Созданный Тото комедийный персонаж в сочетании с необычной природной внешностью как нельзя лучше устраивал режиссеров-ремесленников, таких, как Матоли, Брагалья, Боннар и других фабрикантов бесчисленных коммерческих фильмов. Для Тото же это была лишь традиционная маска итальянской народной комедиа дель арте. И как некогда, оставаясь неизменными, Панталоне или Арлекин кочевали из комедии в комедию, так и Тото снимался в десятках фильмов, оставаясь одним и тем же.

Начиная с 1936 года с его участием снято более восьмидесяти фильмов, а в декабре 1963 года он сыграл свою сотую роль. У зрителей его фильмы пользуются неизменным шумным успехом. По кассовым сборам они всегда идут в первой пятерке, побивая американские боевики. Стоит ли после этого удивляться, что продюсеры, не мудрствуя лукаво, продолжают рьяно эксплуатировать эту ходячую золотоносную жилу.

Что же это за фильмы?

Вот, например, имевший огромный успех у зрителей фильм "Тото в велопробеге по Италии" (1948). Сюжет его незамысловат.

... Чтобы отвязаться от влюбленного в нее бедного и тщедушного учителя Тото, красавица (актриса Иза Барзицца) ставит условие: "Я отдам вам руку и сердце только в том случае, если вы победите в велопробеге по Италии". Это явная насмешка над хилым поклонником, который к тому же никогда в жизни не садился на велосипед. Бедняге остается одно: продать душу дьяволу. И "нечистый" на всех этапах гонок выносит к финишу Тото, оставляя позади знаменитых гонщиков мира. Тощие волосатые ноги Тото вращают велосипедные педали с неслыханной скоростью! Они не знают усталости. Густая борода нового чемпиона развевается по ветру, словно победный флаг. Он получает прозвище "летающая борода".

Но чем ближе к финишу, тем чаще Тото начинает задумываться: он не хочет отдавать свою душу черту. И он всячески старается отстать от гонщиков, но у самого финиша черт неуклонно выталкивает его вперед ... Однако комедия не должна кончаться плохо, и тщедушному учителю удается перехитрить

даже дьявола. Все это было сделано очень смешно. Фильм имел колоссальный успех и долгую жизнь. Но заслуга в этом не режиссера Матоли, а самого Тото.

Крупный комедийный талант Тото из-за чисто коммерческого подхода к нему использовался поверхностно, растрачивался на однотипные, неглубокие роли. Но даже в этих условиях гуманный и чуткий художник всегда умел сделать образ глубже и значительнее, чем он был задуман сценаристом и режиссером, облагородить и очеловечить почти каждый персонаж.

В фильме "Тото ищет пристанища" (1949) зрители увидели несчастного, обремененного семьей человека, который вынужден жить в каких-то жалких трущобах и даже в заброшенном склепе и на развалинах Колизея. Такого вот несчастного, неудачливого "маленького" человека зритель и привык видеть в изображении Тото и полюбил этот образ, потому что это почти всегда был человек, многое сам переживший и умеющий понять чужое горе.

Эксплуатируя талант и популярность Тото, продюсеры снимают с ним ежегодно по три-четыре фильма. Иногда эта цифра доходит до семи и даже девяти, как, например, в 1954 году. Кем только не был Тото?! И Тарзаном, и Синей Бородой, и римским императором, и восточным шейхом, и призраком, и собственной сестрой! Он играл людей разных профессий - от пожарника до психиатра, побывал в аду и на луне. С Тото в главной роли появилась целая серия пародий на популярные картины. Фильм "Цезарь и Клеопатра" рождает "Тото и Клеопатру", "Сладкая жизнь" - "Тото, Пеппино и сладкая жизнь", "Мир ночью" - "Тото ночью" и т. д. Успех излюбленного итальянского киногероя Мациста заставил дельцов от кино создать фильм "Тото против Мацисты", а удача картины "Монахиня из Монци" - фильм "Монах из Монцы".

Участие Тото в пародийных фильмах гарантировало им шумный успех, избавляло от забот о диалоге. Вжившись в предложенный персонаж, выделив все, что в нем есть юмористического, и сделал его смешным каждый роз по-новому, Тото всегда умеет рассмешить зрителя, потому что смешить зрителей - его призвание. На глазах у публики знакомые ей типы и ситуации теряют свои обычные измерения и приобретают новые - комедийные. Это волшебное искусство известно поражает и пленяет всех.

Юмор Тото - это юмор человека, который умно, внимательно и критически разглядывает и себя подобных и окружающую среду, беспощадно обнажая всех их слабые стороны. И потому в лучших его фильмах юмор перерастает в сатиру, в сатиру нравов современного общества. Именно с такими, уже упомянутыми

нами фильмами советский зритель и познакомился в послевоенные годы.

"Неополь - город миллионеров "(1950) поставил Эдуардо Де Филиппо по своей одноименной пьесе. Ее тема близка миллионам людей.Это горькое возвращение фронтовика в родной город.

...Дженнаро Йовине вернулся в родной Неаполь. Но пока он воевал, семья честного труженика под "благотворным влиянием" американцев разложилась. Роль этого солдата исполняет Де Филиппо. А Тото играет его друга Паскуале Мьеле, человека, ничем не брезгающего ради куска хлеба. При этом он внешне сохраняет полное достоинство,деловитую невозмутимость и весьма серьезно выполняет любые взятые на себя обязательства. В том числе и роль покойника. Образ а этом фильме резко отличается от всего ранее созданного Тото на экране и особенно запомнился зрителю, увидевшему актера в ином свете.

Запомнилась, в частности, изумительно сыгранная сцена в комендатуре. Американский офицер, явно не считая спекуляцию преступлением, охотно заговаривает с арестованным Паскуале и объявляет себя страстным поклонником итальянского бель канто. И здесь начинается для арестованного самое страшное испытание: американец поет! Невозможно передать словами, какие муки испытывает при этом несчастный неаполитанец, в какое отчаяние повергает его пение американца. Но вот пытка кончилась, Паскуале отпускают с миром. Он выходит из комендатуры и ... часовой здесь же, у подъезда, предлагает ему партию американских сигарет.

- Нет! Нет! - в ужасе кричит Паскуале. - Довольно!!!

Наиболее значительная работа Тото - роль в фильме "Полицейские и воры" (1951), поставленном опытными мастерами кинокомедии Стено (псевдоним Стефано Ванцина) и Марио Моничелли.

'Полицейские и воры'

... Вору удалось надуть американского богача и тот, разозлившись, поднял на ноги все полицейское начальство. И теперь, если полицейский не поймает упущенного им вора, то, невзирая на тридцать лет беспорочной службы, несчастного стража порядка вышвырнут и лишат пенсии. Когда вор уясняет все это, он добровольно отправляется в тюрьму. В финальных кадрах мы видим, как оба старика идут вместе, причем не полицейский торопит вора, а вор - полицейского...

Авторов фильма здесь прежде всего привлекла, очевидно,

парадоксальность взаимного сочувствия вора и полицейского. Однако внутренняя логика развития действия и характеров основных персонажей привела к разоблачению уродливых пружин, движущих современное общество, к беспощадному осмеянию этого общества, где действуют законы, которые подавляют и человеческие чувства и человеческое достоинство.

Вот сцена, ставшая уже классической. ...Два человека гонятся один за другим по унылому пустырю. Оба они стары, и бежать им трудно. Оба хватаются то за сердце, то за печень. Но один из них должен во что бы то ни стало догнать другого.

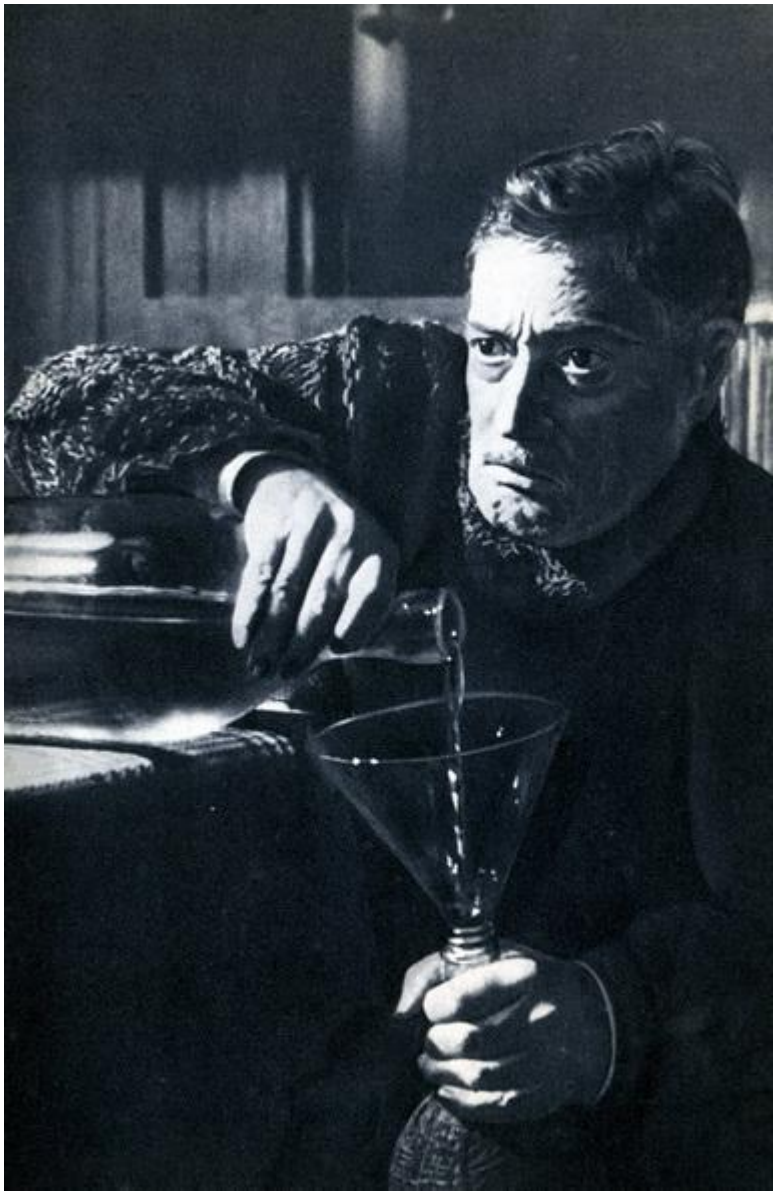
- На "работе" я вор ... - говорит первый. - А если я не сумею убежать, то какой же я вор?

- Ну, а я полицейский, - отвечает второй. - И я должен тебя поймать, иначе какой же я полицейский?

Блестящее, проникновенное исполнение ролей вора (Тото) и полицейского (Альдо Фабрици) принесло этому фильму всемирное признание, как произведению, пронизанному подлинным гуманизмом.

Блистательным дуэтом двух популярнейших европейских комиков называла пресса фильм "Закон есть закон" (1958) французского режиссера Кристиан-Жака. И действительно, Тото и Фернандель показывают себя здесь вполне достойными партнерами. Сложные комедийные перипетии сюжета дают актерам возможность всесторонне продемонстрировать свои яркие творческие индивидуальности.

'Закон есть закон'



'Закон есть закон'

'Закон есть закон'

Не совсем обычна новая работа Тото в фильме "Полковник" (1963) режиссера Паоло Хейша. Это рассказ о трагедии честного служаки полковника (Тото), вынужденного уйти в отставку по старости. Видя, как томится от безделья ее муж, жена полковника подыскивает ему скромную должность в агентстве по продаже недвижимости. Но там к нему относятся как к "свадебному генералу", надеются, что он поднимет престиж фирмы, и с этой целью вводят в состав правления. Полковник с присущей ему добросовестностью относится к своим новым обязанностям. Вскоре, однако, выясняется, что дела фирмы ведутся нечисто. Более того, честным именем полковника собираются прикрывать какие-то аферы. Владельца агентства отдают под суд, а бедному полковнику с трудом удается избежать ответственности за эти махинации - спасает его незапятнанная до сих пор репутация. Но полковника ждет еще больший удар - оказывается, что его жена оплачивала львиную долю жалованья, которое он получал в агентстве...

В послевоенном итальянском кино все чаще звучит "смех сквозь слезы". Родился как бы особый кинематографический жанр

итальянской трагикомедии. Возник этот жанр из традиций итальянской литературы и театра. Способность переносить несчастья с улыбкой зорко подметил у итальянского народа Максим Горький еще в начале нашего века, когда жил на Капри. Подметил и восхитился тем, что "... человек может и над горем своим, и над муками, над унижением своим - великолепно смеяться".

'Три вора'

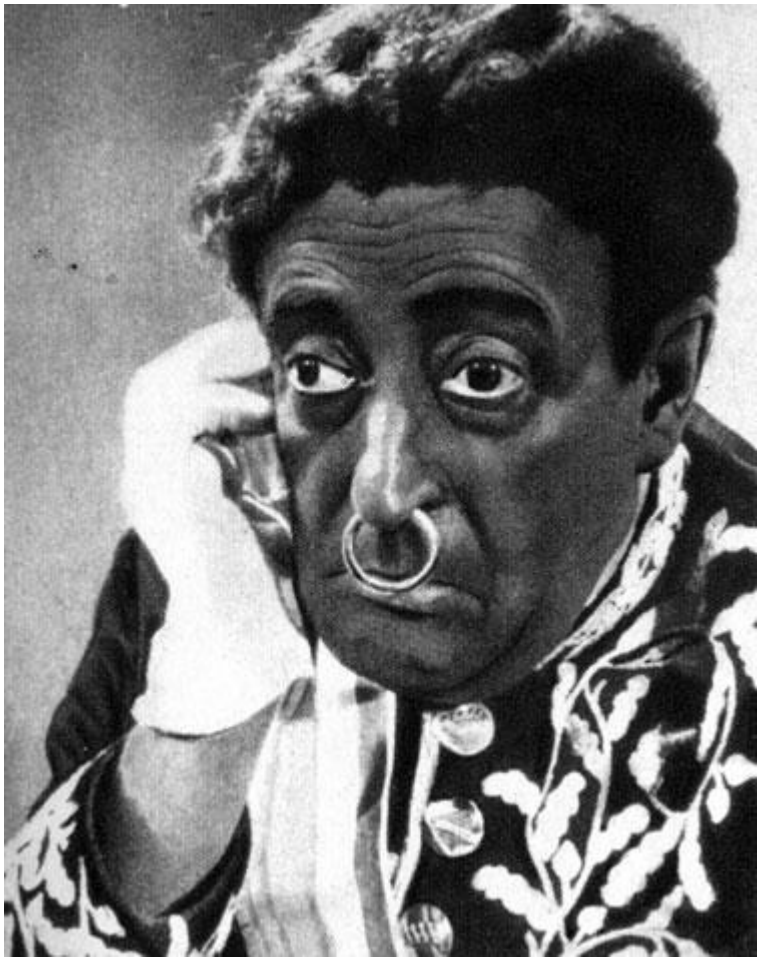
'Император Капри'

'Что же случилось с Тото'

'Хлеб, любовь и ...'

'Тото против черного'

'Подставное лицо'



'Тото мошенник'
С. Токаревич

Беата Тышкевич

Беата Тышкевич

Заранее Беата, конечно, не знала, что за очень короткий срок станет одной из наиболее известных и любимых "звезд" польского кино, но что она непременно будет актрисой - ею решено было еще за ученической партой. И она действительно стала актрисой, еще будучи школьницей. В 1955 году Антоний Богдзевич, один из старейших польских кинорежиссеров, снял ее - не по годам

рослую и развитую старшеклассницу - в экранизации классической комедии Александра Федро "Месть", поручив ей роль Клары.

Роль была небольшая, дебютантка - неопытна, но это открыло перед девушкой двери Варшавской высшей школы драматического искусства, и судьба ее определилась окончательно.

Драматическая школа еще не была окончена, когда Беата снялась в фильме Войцеха Хаса "Общая комната" (1959). Роль девушки-студентки Теодозии она называет своим "вторым дебютом". Сыграть в двадцать лет ровесницу одаренной актрисе не так уж трудно, тем более что и роль была небольшой. Но Беата полностью использовала все, что отпустили на долю ее героини и сценарист и режиссер, и создала образ, который привлек к себе внимание и зрителей и кинематографистов. И именно тогда портреты актрисы появились в кинопрессе - чтобы уже не сходить с ее страниц.

'Общая комната'

По мнению некоторых журналистов, Тышкевич вначале получила известность как женщина исключительно яркой и своеобразной внешности, и лишь значительно позже - как одаренная актриса.

Думается, однако, что это не совсем так. Да, подлинный успех пришел к Беате отнюдь не сразу и не внезапно, как это случилось некогда с ее великой соотечественницей Полой Негри или, совсем недавно, с хорошенькой Барбарой Квятковской. Конечно, Беата наделена завидной внешностью, но ведь кино сегодня требует от актера много больше, чем красивое лицо и стройная фигура.

У Беаты Тышкевич был еще и талант и умение наделить создаваемый образ живым, человеческим теплом. После "Общей комнаты" и эпизодической роли в фильме П. Комаровского "Стеклянная гора" Беата получила главную роль в фильме Яна Баторы "Визит президента" (1961, в советском прокате - "Яцек и его президент"). И только после этого фильма стало возможно с уверенностью сказать, что плеяда польских киноактеров пополнилась еще одной замечательной артисткой.

'Яцек и его президент'

Роль молодой мачехи Яцека сложна тем подтекстом, что вложил в нее автор фильма, - крупный католический писатель Ежи Завейский. Внешне все очень просто: молодая женщина, занятая собой, не находит времени для одинокого мальчишки. Она отнюдь не жестока с ним, она просто равнодушна к нему. Однако если бы Беата играла только эгоизм и равнодушие красивой женщины к чужому ребенку, то в лучшем случае фильм превратился бы еще в одну сентиментальную историю о сироте и мачехе. Или стал бы назиданием всем состоятельным родителям, которые считают, что прилично одетый, умытый и хорошо накормленный ребенок непременно счастлив. Нет, фильм

сложнее. Завейский предлагает зрителю не обыденную житейскую историю, а раздумья об одиночестве человека в мире, о невозможности взаимопонимания людей.

'Яцек и его президент'

Беата, тонко и с завидной легкостью раскрывает противоречивый подтекст роли. Ее героиня, конечно, отталкивает холодностью своего отношения к явно тянущемуся к ней мальчику, но приговор ей вынести не легко. Ведь и отец Яцека и молодящаяся бабушка не менее далеки от ребенка. Кроме того, Беата одновременно и невольно вызывает симпатии и жалость зрителей, угадывающих ее собственную драму, - драму неудовлетворенной жизнью женщины, которую повседневная сутолока жизни, одиночество, ревность немолодого мужа затягивают в беспробудное мещанство. Возникает ощущение, что, виновная перед Яцеком, она и сама такая же жертва нелепо складывающейся жизни.

В фильме Баторы впервые раскрылось так полно дарование Беаты Тышкевич, ее умение создавать сложные психологические характеры, сочетать в одном образе противоречивые, а подчас и взаимно друг друга исключающие черты. Так было, например, в фильме Анджея Вайды "Самсон", где она создала глубоко трогательный образ девушки, скрывающейся от заключения в гетто. Своеобразие образа заключалось в том, что девушка обладала внешностью, гарантировавшей ей безопасность, но осознание духовной принадлежности к гибнущему народу заставляет ее добровольно идти на смерть. Не менее психологически сложны и такие ее роли, как девушка-партизанка в грустном фильме Тадеуша Конвицкого "День поминовения усопших", как Ева в драме Яна Рыбковского "Действительно вчера", как героиня киноновеллы Анджея Лапицкого "Круг бытия", вплоть до роли Рутки в фильме Пассендорфера "Крещенные

огнем".

'Самсон'

'Действительно вчера'

Советские зрители знакомы с лучшими работами Беаты - это ее роли в фильмах "Сегодня ночью погибнет город", "Черные крылья" и "Первый день свободы". Достаточно вспомнить эти три очень разные картины, чтобы понять, насколько заслужена Беатой ее громкая слава.

'Сегодня ночью погибнет город'

'Черные крылья'

'Первый день свободы'

На первый взгляд наиболее выигрышной из них была роль Магды в фильме Рыбковского "Сегодня ночью погибнет город". Генеральская дочка в суматохе светской жизни, всегда окруженная толпой поклонников, даже не заметила, что идет война, что мир залит кровью, долго не понимала, что ее уют и комфорт обеспечивают подневольные рабы. Магда обладает интересным характером, развитие которого актриса раскрывает постепенно. При знакомстве с нею мы видим, что она лишь красивая, бездумная кукла, "счастливица по рождению". Но вот наступает ночь гибели Дрездена от американских бомб, эта "немецкая Хиросима", и Магда прозревает. Вместо благовоспитанных обывателей она видит охваченное паникой стадо. Перед ней город, превращенный в костер. Страх за собственную жизнь и, наконец, спасение с помощью одного из тех рабов, которых она никогда не замечала. Все это заставляет Магду задуматься о происходящем и начать переоценку ценностей, еще вчера для нее незыблемых. Запоминается последний кадр фильма: Магда, резко подняв рукой лицо Эрика, мучительно всматривается в холодные глаза жениха. Вчера еще он казался ей завидным кавалером, блестящим офицером; сегодня же она видит, что это не просто офицер, а эсэсовец. Вероятно, истинную его сущность она никогда не поймет, но кое-

что немаловажное ей уже ясно...

В "Черных крыльях", наоборот, Беата показывает характер уже сформировавшийся. Ее Зуза, дочь управляющего шахтой, очаровательна и тривиальна: внешность романтической героини и интеллект животного. Смысл жизни для нее - в наслаждениях и нарядах, цель - в выгодном браке. О какой-либо морали в приложении к Зузе говорить невозможно. Узнав о связи директора шахты Кера (арт. Ч. Волейко) с ее матерью, Зуза остается его любовницей, а чтобы не оставаться в долгу... отдается и Тадеушу, с которым знакома со школьных лет.

'Черные крылья'

Но ни авторы фильма - Эва и Чеслав Петельские, - ни сама Беата не хотели, чтобы Зуза воспринималась как некий выродок, как исключение. Наоборот, они стремились показать в Зузе типичное, рядовое для правящего класса Полыни 20-х годов. И показать без утрировки и преувеличений. Эва Петельская в беседе с журналистами на III Московском международном кинофестивале, подчеркнув это, заметила: "Беата была выбрана на роль Зузы именно потому, что обладает не просто яркой внешностью, но внешностью аристократической. Фамилия Тышкевич одна из самых известных польских дворянских фамилий и - наследие ли это предков или же лишь ее личная черта - в Беате есть нечто такое, что французы называют "шарм", а я назвала бы породой. Кроме того, Беата очень одаренная, тонко чувствующая и техничная актриса. Для роли Зузы она была единственно возможной актрисой".

Для роли Зузы Беата, конечно, очень подходила, но, к сожалению, сама-то роль плохо подходила к Беате. Играть ей было почти нечего. Ее действия монотонно повторяли одно и то же: Зуза - стерва, Зуза - пустышка. А в романе Ю. Каден-Бандровского, на базе которого ставился фильм, Зуза обрисована куда богаче. Там она не только глупая и циничная, но и душевно

ущербная и, при всей своей хищности, какая-то уставшая от жизни. Зуза несет не только пороки своего класса, но и горести живого человека. Разнообразие красок для создания образа актриса, конечно, почерпнула в книге, и потому ее Зуза оказалась, вопреки сценарному решению, значительно сложнее.

Актрисе очень помогла съемка общими и средними планами. Если в фильме Рыбковского необходимы были крупные планы для выявления сложных душевных процессов, для изображения работы мысли, то здесь, в "Черных крыльях", ими нечего было показывать: Беата сохраняет почти одно и то же выражение лица и в моменты страсти, и в объяснениях с матерью, догадывающейся, что они с дочерью делят одного любовника, и при встречах с Тадеушем. Крупный план актрисе потребовался лишь однажды, когда лицо ее исказил ужас при виде расправы шахтеров над убийцей Кером. Во всех других сценах Беата нуждалась в фоне, в окружении, во многих и разных предметах, чтобы с помощью каких-то вещественных деталей рассказать о драме своей героини, ибо Зуза в ее исполнении - образ не просто "отрицательный", но, несомненно, и достаточно драматичный.

'Черные крылья'

При всей своей ограниченности Зуза не может не видеть безмерного лицемерия и ничтожности окружающих ее людей. Отец, мать, Кер, соседи - все лгут ежеминутно, все стараются урвать кусок побольше. Тадеуш в ее глазах - лишь маньяк-изобретатель, надеющийся с помощью своей мастики для полов приобрести состояние, то есть стать таким же, как и другие. Зуза плоть от плоти этой среды, потому-то она и сохраняет неизменно равнодушно-любезное выражение лица, потому-то и держится за Кера - самого удачливого из известных ей хищников. Но в скупых,

зачастую невольных жестах отчетливо проступает понимание всего происходящего, раскрывается ее насмешка над матерью, презрение к Тадеушу, хитрая изворотливость в отношениях с Кером...

Умение скупо, но точно передавать многозначные переживания с наибольшей полнотой раскрылось в такой сложной роли, как Инга в фильме мэтра польского кино Александра Форда "Первый день свободы".

'Первый день свободы'

В титрах этого фильма стоит имя выдающегося польского писателя и драматурга Леона Кручковского. Однако автор сценария Богдан Чешко и режиссер Форд достаточно вольно интерпретировали литературный источник.

Глубокие раздумья Кручковского об ответственности немцев и возмездии, пришедшем с победой союзников, о бессмысленности мести по принципу "око за око", о необходимости поисков взаимопонимания между победителями и побежденными - раздумья взволнованные и потому далекие от поспешных рекомендаций и готовых рецептов - в фильме подменены экспрессивными картинами, смысл которых хотя и многозначен, но расплывчат.

Почти все персонажи фильма духовно сложны и значительны до символики. Символично и название.

'Первый день свободы'

... В маленьком немецком городке, только что покинутом фашистами, остановилась на ночлег группа польских офицеров, возвращающихся домой из концлагеря. Последняя ночь войны. Первый день свободы! После пяти лет заключения непросто сразу войти в открывшийся мир, решить вставшие перед бывшими узниками проблемы. Каждое принятое ими решение при столкновении с действительностью оказывается паллиативом: и те, кто, подобно Каролю (арт. Р. Клосовский), считают нужным заставить немцев испытать на себе все, что они творили в захваченных странах, и те, кто, подобно Яну (арт. Т. Ломницкий), не верят в месть и полагают, что лишь гуманность может вернуть человечеству немцев, - все оказываются одинаково далеки от

истины. Тем более что и немцы-то разные и ищут свою "правду" по-разному. Доктор Роде (арт. Т. Фиевский) остается с семьей в фронтовом городе потому, что в округе не осталось ни одного врача. Он отнюдь не фашист; а его дочь Инга, изнасилованная бредущими с фашистской каторги, опустившимися от голода иностранными рабочими, такая же жертва войны, как изнасилованные гитлеровской солдатней украинки или гречанки. Для насильника нет оправдания! Исковерканную жизнь нельзя оправдать никакими масштабами исторических потрясений!

Но образ Инги несет нечто большее, нежели раздумья о возможности невинных жертв во время военной бури. Думается, что если бы Форда заинтересовала подобная человеческая судьба, он стал бы искать героиню по другую сторону фронта. Инга - представительница определенного социального слоя немецкого народа: пассивного, несчастливого в своей судьбе до жалости и тем не менее несущего ответственность за многое, что произошло в 30-е и 40-е годы в Европе. Кратко говоря, вина таких Инг - в их пассивности, в приятии всего, что несет бытие, в том числе и того, что в конечном счете оборачивается преступлением против них же самих.

В покинутом немцами городе Инга остается лишь потому, что остался отец. Сознание ошибки мучает ее, и когда отец готовит медикаменты, когда ее сестра Лиззи бродит где-то в поисках съестного, эта красивая, с заносчивым лицом невеста гитлеровского офицера безвольно клянет судьбу. Напряженная фигура, злые слова, взгляд - все выражает беспредельный страх. Понятие долга, удерживающее отца, и веселая приспособляемость Лиззи непонятны ей. Она живет остатками идей своего привилегированного прошлого, но прежде всего - страхом перед возмездием.

И ее страх материализуется в банде оборванных, заросших, озверевших от голода и опьяненных свободой мужчин, может быть, впервые за много лет увидевших женщину.

Слом быстрый и предельно жестокий. Позже мы видим Ингу уже постаревшей, опустошенной, потерявшей остатки воли женщиной. Блестящей сценой с манекенами Форд - великий мастер "многослойного", полного скрытого смысла экранного изображения - помогает актрисе, как бы вводит зрителя в преддверие того, что должно произойти. Поляки в поисках пристанища заходят в магазин дамского платья. Разбитые витрины, опустошенные прилавки, раздетые манекены. И молодые парни начинают шутливо ухаживать за куклами. Позже те же подвыпившие ребята столь же развязно ухаживают за Ингой. Если бы она возмутилась, запротестовала или хотя бы

взмолилась, ей, может быть, сказали бы грубость, но оставили бы в покое. Но Инга уже сломлена, она, как кукла, молча, с неподвижным лицом позволяет обнимать себя, раздевать, рассматривать ... Как манекен, она не способна ни понять, что здесь - другая ситуация, что здесь все зависит только от нее, неспособна оценить значение защиты Яна и его схватки с друзьями. Она просто уже неспособна рассуждать.

С огромным мастерством показывает Беата сложное состояние своей героини - состояние внешнего "манекенного" спокойствия и одновременно внутренней истеричной взвинченности, почти умопомешательства. Предельно скупой жест выражает напряженную работу мысли. Даже полная неподвижность лица и тела в этой сцене с подвыпившими поляками позволяет зрителю ясно читать все, что думает и переживает Инга сейчас, стоя на столе в одной сорочке.

Собственно говоря, мысль ее вертится в замкнутом кругу: немцы побеждены и потому должны платить, она - немка и уже потому виновна. И именно прежде всего в Инге, в этой изломанной девушке, тема фильма, тема вины и возмездия получает наибольшее заострение. А наблюдать игру Беаты - наслаждение, какое всегда получаешь при встрече с подлинным искусством. Очень точно выдерживая общую линию поведения своей героини, актриса время от времени добавляет к готовому рисунку то один, то другой немаловажный штрих. Однажды - это издевательская готовность отдаться Яну в благодарность за его защиту, позже - яростное нападение на сестру за ее трезвость оценок и беспечное отношение к жизни; наконец, это нравственная капитуляция в момент, когда гитлеровцы пытаются вернуть потерянный город, и каждый своим уже активным отношением к этому определяет свою будущую судьбу.

Из замкнутого круга рассуждений Инги о виновности и расплате нет никакого выхода. Обстоятельства сложились так, что для нее быть побежденной означает испытать все, что творили над побежденными ее соотечественники. Разуверений Яна в обратном она просто не слышит. Потому ей и кажется, что жизнь унесли с собой те, кто ушел, отступая от русских на запад. Потому она и бежит без промедления, когда ее позвал жених, укрывшийся с пулеметом в кирхе. Бежит, думая унять боль, услышать слова утешения, почувствовать руку друга. Но жених уже не человек. Предчувствуя скорую гибель, он окончательно превратился в машину для убийства. Он уже ничего не может дать живым. Потому и повторяется сцена насилия - с теми подробностями, которые возможны лишь в кино с его репродукционностью.

И вот кульминация. Путь пассивной жертвенности неумолимо ведет Ингу к преступлению и гибели. Встреча с женихом отняла у нее и то малое, чем она еще жила, - веру в прошлое. Начинается бой смертников с мстителями. Жестокий бой с его неразберихой, случайностями и железной логикой направления огня. Смертельно раненный жених приказывает Инге стрелять, и она, ужасаясь, страдая, сознавая, что этим окончательно отрывает себя от будущего, стреляет. И убивает!

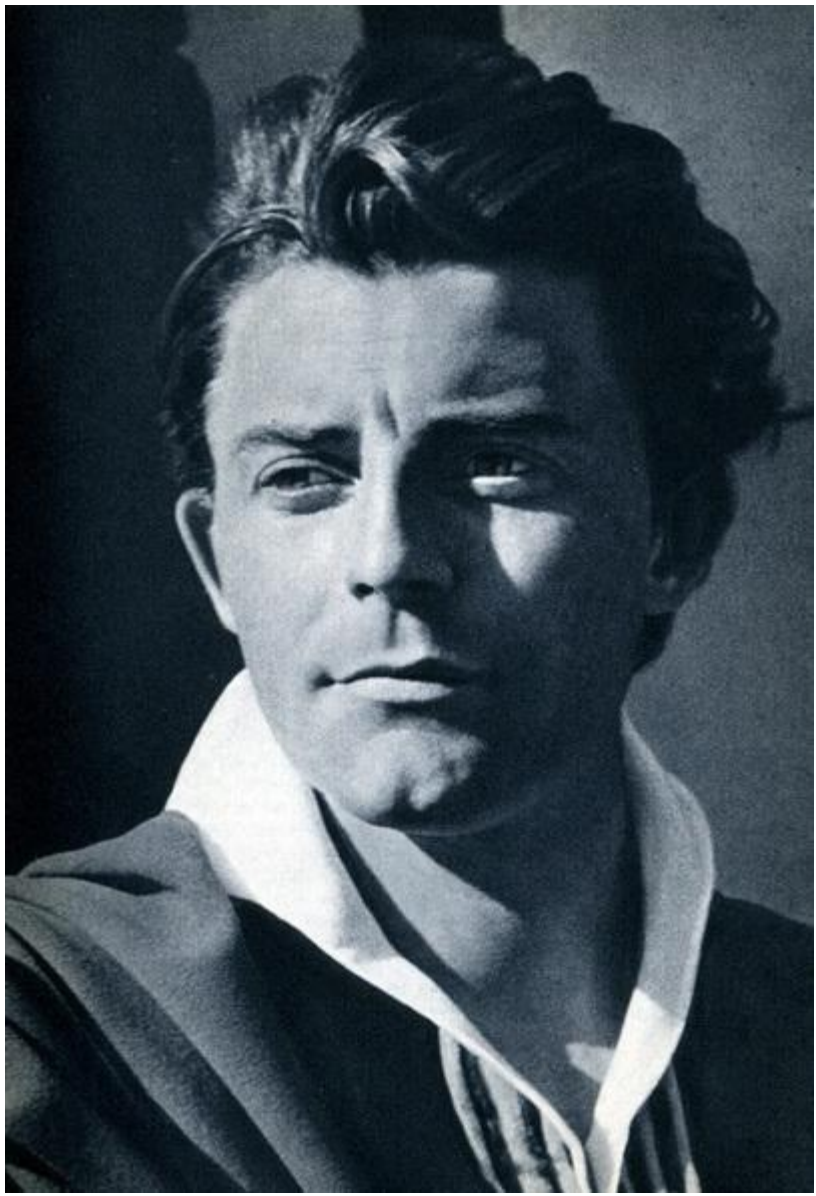
Для Яна, прервавшего автоматной очередью жизнь этой заблудшей души, смерть Инги - личная трагедия. В этой смерти есть логика истории, столь же актуальная сегодня, как и двадцать лет назад: человек, не определивший своего места в борьбе, - лишний. Но слишком уж это жестокая логика, чтобы ею можно было жить в первый день свободы. И Ян, верящий в логику человеческого разума и человеческих чувств, оказывается перед жестокостью таким же безоружным, как и Инга.

Парадоксальный и довольно гнетущий финал фильма - на совести его авторов, и критические соображения по этому поводу нужно адресовать только им, авторам. Актеры же выполнили режиссерское задание с удивительной точностью и яркостью. На наш взгляд, Инга - лучшая из до сих пор сыгранных ролей Беаты. Все накопленное ею в работе над образами пятнадцати фильмов здесь сконцентрировано. Здесь с наибольшей полнотой проявились ее индивидуальные черты актерского мастерства.

Нам еще не приходилось встречать, чтобы кто-то из кинозвезд с большим, чем Беата, равнодушием слушал похвалы прежним ролям, так безжалостно судил свою прежнюю работу и так заинтересованно говорил о будущем. Здесь нечто большее, чем просто скромность, - в конце концов, Беата знает цену себе, как актрисе, и популярность ее явно не тяготит. Здесь, думается, четко проявляются свойственные каждому художнику чувства - неудовлетворенность сделанным и тревога за то, что предстоит сделать.

'Рукопись найденная в Сарагосе'
Р. Соболев

Жерар Филип



Жерар Филип

Бывают актеры, одно имя которых тотчас ассоциируется с созданными ими образами. Таков был Жерар Филип. Для тех, кто видел его в "Сиде" на сцене Национального народного театра (ТНП) - он был Сидом, для многих миллионов кинозрителей он был Фанфаном-Тюльпаном, Жюльеном Сорелем, Фабрицио дель Донго, Тилем Уленшпигелем. Созданные им образы не

исчерпываются этим кратким перечислением. Он сыграл много ролей на сцене, снялся в двадцати восьми фильмах. Но даже этот краткий перечень позволяет судить не только о разнообразии актерского таланта Жерара Филипа, но и о значительности вклада артиста в национальное киноискусство.

'Фанфан-Тюльпан'

Советские зрители видели далеко не все фильмы с участием Жерара Филипа, и все же полюбили этого актера, потому что как раз роли в фильмах "Фанфан-Тюльпан", "Пармская обитель", "Красное и черное", "Тиль Уленшпигель" и "Лучшие годы", демонстрировавшиеся на наших экранах, и отражают самое существенное в творческой биографии Жерара Филипа. Остальные работы в чем-то развивают эти достижения, в чем-то с ними полемизируют.

'Фанфан-Тюльпан'

'Пармская обитель'

'Красное и черное'

'Красное и черное'

'Красное и черное'

* * *

Все складывалось счастливо в жизни у этого человека. Добрые, внимательные родители, дружная семья. Мальчика готовили к профессии отца - юриста. Но... сын увлекся театром.

Быстрый, стремительный успех актера. Счастливый - что не так уж часто бывает в этой среде - брак. Двое детей ... И внезапный конец в 37 лет. Однако и за этот короткий период Жерар сумел сделать многое. Он стал не просто звездой театра и кино Франции. Он стал героем молодежи, его нежно любили зрители всех возрастов. Добился этого актер не скандальными сенсациями, не рекламными трюками и не претенциозными интервью. В печати редко появлялись заметки о его личной жизни. Он был скромным человеком, жил замкнуто и никогда не давал повода для газетных сплетен о себе, что так любят досужие репортеры бульварных газет.

Жерар Филип вел большую общественную работу в Союзе актеров, который он возглавлял продолжительное время.

... Он сразу занял ведущее место в театре, а позднее и в кино. Много и тщательно работая над образами своих героев, актер мечтал, конечно, о новых интересных ролях современников и о классическом репертуаре. Он очень хотел сыграть Гамлета. И можно лишь пожалеть, что эта мечта не осуществилась. В кино Жерар снимался до последнего дня своей жизни, даже будучи больным. Он всегда был примером своим товарищам по профессии, которые видели в нем не только талантливого актера,

но и патриота - гражданина и настоящего человека. Именно в слиянии этих трех понятий и возникает подлинный образ Жерара Филипа.

Некоторые актеры начинали свою карьеру в кино с типажных ролей. Эти роли приносили им шумный успех, и в плену своего амплуа они оставались потом всю жизнь. Продюсеры и режиссеры буржуазного кино любят таких актеров: с ними спокойно, с ними почти не бывает никаких неожиданностей. Жерар всю жизнь боролся с таким деляческим подходом к актеру. Поначалу ведь и его зачислили в "молодые герои", добавив потом лишь слово "романтический". Поняв, что он может на всю жизнь остаться на этом амплуа, Жерар затратил немало сил, чтобы разбить этот замкнутый круг, в котором его решили держать. И он доказал, что комедию играет с таким же блеском, как драму и трагедию; он убедил продюсеров, что зритель примет его и в острохарактерных и даже в гротесковых ролях.

Трудно найти другого актера, который так отчетливо выражал бы собственное отношение к изображаемому персонажу, как это делает Жерар. Разве можно не почувствовать, с какой симпатией артист относится к созданным им персонажам в "Фанфане-Тюльпане", в "Ночных красавицах", в "Идиоте" или в "Пармской обители"?

'Фанфан-Тюльпан'

'Ночные красавицы'

'Идиот'

'Пармская обитель'

Образы, созданные Жераром, - удивительный сплав самых различных оттенков - от острой характерности до высокой романтики, от трагических нот до веселых комедийных положений. Сценаристы специально для него писали роли, но он брался за них лишь в том случае, если образ вводил его в новый мир доселе ему не известных чувств и обстоятельств.

В каждую роль актер вносил что-то новое, старался, чтобы образ был свежим, характер неповторимым. От многих стержневых ролей, словно побеги от прекрасного корня, родились другие хотя и менее значительные, но прочно занявшие свое место в творчестве актера.

Первой крупной ролью Жерара в кино был князь Мышкин в экранизации "Идиота" Достоевского. Артист на всю жизнь

сохранил о ней такую же нежную память, какую хранят обычно о первой любви, которая никогда не забывается. Встреча с Достоевским для всякого актера - экзамен на зрелость, на вкус, на духовное мужество. Жерару Филипу в то время, вероятно, не хватало всего этого. Ему было лишь двадцать четыре года; в кино он снимался впервые. Но зато им владело всепоглощающее чувство любви и нежности к своему герою - чувство, ставшее доминирующим, главным, отодвинувшее стремление режиссуры подчеркнуть "ущербность" князя. Поэтому, если русскому зрителю сей французский Мышкин подчас кажется несколько претенциозным, особенно в созданных художниками декорациях Петербурга конца прошлого века, человечность, которая ощущается в каждом жесте и слове Филипа - Мышкина, заставляет забывать о всех просчетах.

Работа над образом Мышкина отразилась, как мне кажется, и на других ролях, позднее игранных актером в кино, - это в первую очередь внимание к духовному миру человека, стремление раскрыть в нем подлинную "золотинку". Ситуации, в которых приходится действовать героям Жерара, нередко имеют для актера второстепенное значение. Основное для него - мысль, которую в себе несет тот или иной образ, страсть, которая этим образом владеет.

Вот отчего герои Жерара Филипа почти всегда активны. Правда, критики указывали, что активности не хватает одной из лучших ранних работ артиста - подростку Франсуа, которого он играл в фильме "Дьявол во плоти".

Критики писали, что у героя фильма нет даже стремления бороться за свое счастье. Но Франсуа только вступает в жизнь и сразу же сталкивается с ее оборотной, трагической стороной: умирает женщина - его первая, нежная и страстная любовь (историю личной драмы авторы фильма раскрывают на фоне общественной трагедии - идет первая мировая война).

Жерар Филип как раз и показывает неопытность юноши, неумение разобраться в своих переживаниях, неумение сразу определить свой путь, и это "воспитание чувств" своего героя актер раскрывает с поразительной искренностью и тактом.

И не случайно режиссеры увидели в этой работе серьезную заявку. Одним из первых, кто поверил в молодого актера, - был Кристиан-Жак.

Фильм "Пармская обитель" в какой-то степени тоже повесть о воспитании чувств, и тоже с драматическим исходом. Историческая обстановка (Италия середины прошлого века), бунтарский дух романа Стендаля, его протест против тирании и деспотизма - все это превосходно воплотил в характере своего

героя Фабрицио дель Донго - Жерар Филип.

Особенно проникновенно молодой актер играл лирические эпизоды. Достаточно вспомнить его последнее свидание с Клелией, приход в пустую виллу перед отправкой в Пармский монастырь, который отныне станет для него более страшной темницей, чем замок Фарнезе. Мы чувствуем волнение актера, поверившего в своего героя, растворившегося в нем...

Несмотря на огромный жанровый диапазон, в историю французского киноискусства и театра Жерар Филип вошел как романтический герой. И это не случайно. Актер всегда стремился своих героев противопоставить обыденной серости жизни. Пожалуй, потому так вдохновенно и играл он Мишеля в фильме Марселя Карне "Жюльетта, или Ключ к снам". Герой этого фильма сидит в тюрьме. Размеренность, скованность жизни в этой "клетке" угнетает юношу, парализует его жизненную энергию, и он силой своего воображения уносится далеко за пределы неприступных стен и снова и снова переживает свою любовь и ее крушение. Жерар Филип четко разграничивает сцены, происходящие в действительности и в воображении. Но когда через год, уже в фильме Рене Клера "Ночные красавицы", артист создает другой образ, поставленный в ту же ситуацию, он совершенно по-другому проводит сцены, протекающие во сне, насытив их иронией, насмешкой над героем, пытающимся спастись в сновидениях от прозы жизни. Противопоставление реальности фантазии в фильмах имело разные драматургические задачи. В "Жюльетте" Жерар Филип - Мишель спасался от окружающего его уныния, от прозы жизни, ибо только сон открывал ему доступ в мир романтического и прекрасного. В "Ночных красавицах" прекрасен был реальный мир, но Клод не видит его прелести, как не замечает любви девушки-соседки. Поэтому выдуманный им мир выглядит лишь пародией на подлинную жизнь. Жерар прекрасно уловил концепцию Рене Клера и с необыкновенной легкостью и изяществом переходил из одного состояния в другое, чтобы в конце концов признать, что реальная жизнь лучше призрачной во сне.

Жерару Филипу выпало на долю сыграть немало ролей сердцеедов. Таким он был в "Хороводе" Макса Офюльса, таким предстал перед нами в "Фанфане-Тюльпане", в "Больших маневрах", в слабом фильме Дювивье "Накипь" (по Золя) или в посредственной картине Роже Вадима "Опасные связи". Но как по-разному сыграны все эти роли, сколько в каждой из них собственных раздумий актера над жизнью! В "Больших маневрах" вместе с Рене Клером Филип развенчивает ловеласа-офицера де ля Верна, который не верит сначала в любовь, а затем,

влюбившись, не может заставить любимую женщину поверить в свое чувство и сам попадает в им же расставленные сети. Любвеобилие Фанфана - это переполняющая его молодость, темперамент, задор, это непостоянство сердца, еще не встретившего настоящую любовь. Донжуанство Клода Мурэ в "Накипи" - оружие его тщеславия.

'Фанфан-Тюльпан'

'Большие маневры'

Необыкновенно интересно сыграл Жерар роль героя в "Г-не Рипуа" Рене Клемана - история француза в Лондоне, где тот пытается сделать карьеру с помощью женщин. Разрабатывая мопассановский образ "мужчины-девки", актер с необыкновенным мастерством показывает, как логика жизни толкает Рипуа все дальше от настоящей любви, как ложь, ставшая его второй натурой, ополчается против него, лишает его любви женщины, которую он полюбил по-настоящему. Кстати, эта тема во многом перекликается с более поздней в "Больших маневрах". Оба фильма могли бы с успехом воспользоваться названием пьесы Мюссе - "С

любовью не шутят". Жерар Филип показал себя в них актером, тонко чувствующим подтекст роли. В реалистической, подчас сатирической мелодраме Рене Клемана он как бы стремится найти несуществующее - романтику чувств у Рипуа, начисто лишенного их. Зато в образе де ля Верна он словно прощается со своим легкомыслием, чтобы приобщиться к высокой романтике любви.

Сыграл Жерар Филип в кино и несколько ролей честолюбцев, людей очень разных и по своим жанровым особенностям и по своему характеру. Так роль профессора Фауста в "Красоте дьявола" Рене Клера, философской сказке на злободневнейшую в 1949 году тему об ответственности ученых за свои изобретения, была трагической. Ведь именно честолюбие, стремление узнать тайны материи заставляют Фауста пойти на сговор с Мефистофелем. Это не Фауст Гёте, продавшийся черту из-за любви к Маргарите. Мефисто делает Фауста гениальным ученым, властелином мира. И вот перед ним встает мучительный вопрос: идти дальше и обречь мир на уничтожение или отказаться от дальнейших исследований? Сцену, где Мефисто показывает Фаусту в зеркале его будущее, Жерар Филип проводит с подлинной трагической силой. Вынужденный выбирать между своим блестящим будущим и будущим человечества, Фауст-Жерар внешне скупо, почти без жестикуляции показывает смятение, его охватившее. Словно скованный невидимыми цепями, он почти неподвижен, но зритель видит, как мучительно ищет выхода, как стремительно работает мозг Фауста. Ум, разум, гуманность ученого побеждают его честолюбие. Фауст-Филип говорит "нет" атомной бомбе, которую судьба предрешает ему использовать во зло человечеству.

Этот вымышленный образ перекликается с образом самого Жерара Филипа, подписавшего как раз в тот период Стокгольмское воззвание, активного участника Движения сторонников мира во Франции.

Тонко и правдиво раскрыл Жерар Филип сложный, противоречивый образ Жюльена Сореля. Он показал, что здесь ум и честолюбие вступили в конфликт с сердечным порывом. Артист сумел убедительно доказать, что честолюбие и лицемерие Сореля подсказаны ему самой жизнью, стремлением вырваться из низов, преуспеть, сделать карьеру. Как и многие другие герои Филипа, он избирает для достижения своей цели любовь и, как они, терпит поражение, не в силах победить свои подлинные чувства. Жерар превосходно раскрыл эту раздвоенность Жюльена Сореля, однако не нашел равноценных красок для двух различных обликов своего героя. В результате сцены с мадам де Реналь

значительно сильнее, чем с мадемуазель де ля Моль, как и вообще все лирические сцены значительно превосходят те, где действует Сорель-честолюбец, этот предшественник Растиньяка и Дюруа.

Честолюбцы Филипа, как правило, люди, одержимые какой-либо страстью. Для достижения своей цели они либо идут против общества, либо попирают нормы человеческой морали. И актер всегда очень недвусмысленно выносит им свой приговор.

Однако есть два фильма, где артист решает обратную задачу: "одержимость" во имя любви к искусству являет собой положительное качество.

Это Модильяни в фильме "Монпарнас, 19" Жака Беккера. Мы оставляем в стороне споры критиков, похож ли Жерар Филип на Модильяни. Ни авторам фильма, ни актеру не важно было, имеет ли их герой портретное сходство с известным художником. Не исключено, что и многие ситуации фильма далеки от исторических, ибо не они интересовали постановщика, а тем более исполнителя главной роли. Для Жерара в образе Модильяни была интересна в первую очередь трагедия огромного таланта, не понятого современниками. Именно эту драму и показал актер, и показал с большой силой и сердечной болью за своего героя. В некоторых сценах, особенно в заключительных, где Модильяни умирает, - Жерар Филип поднимался до подлинной трагедии, раскрывая себя в новом неожиданном плане.

Одержимость героя фильма "Игрок", по Достоевскому, режиссера Отан-Лара - это одержимость картежника. Филип снова с радостью обратился к Достоевскому. Он думал, что чудо, которое произошло двенадцать лет назад, повторится. Но чуда не произошло. Вероятно, из-за нечеткой позиции режиссера, привлеченного, скорее, колоритом, чем проблематикой романа, а также схематизмом роли, лишенной здесь многообразия красок, несколько суховатой, сдерживавшей темперамент актера. Новая встреча с Достоевским на этот раз оказалась явно неудачной. Несколько превосходно сыгранных сцен - в частности, за карточным столом - не спасли положения.

'Игрок'

Ряд образов, созданных Жераром Филипом в некоторых фильмах, трудно уложить в предложенную выше классификацию его работ. Таков Жерар в фильме "Горделивые" (по Сартру) Ива Аллегре, где он играет роль французского врача в Мексике, опустившегося, готового пойти на все за стакан вина. Занесенная в городок чума ставит врача перед альтернативой: либо он победит свой недуг и станет человеком, либо погибнет окончательно. Побеждает Человек. Людские несчастья, любовь к женщине совершают чудо.

Все разнообразие красок, весь свой накопленный опыт использует Жерар Филип для раскрытия драмы этого человека. Кульминационным пунктом в фильме стал знаменитый танец Жерара. Хозяин кабачка, издеваясь над доктором, желая унизить его, обещает ему бутылку вина, если тот станцует. И врач несется в бешеном, апокалипсическом плясе, с застывшей, полуидиотской маской на лице, посреди ревущей от восторга толпы мексиканцев ...

Несомненно, Жерар Филип мечтал сыграть роль

современного положительного героя. Но такая возможность ему представилась только раз - в картине Ива Аллегре "Лучшие годы". Однако слабость драматургического материала помешала актеру создать глубокий правдивый характер инженера Перена. Заявка была сделана, но ... к сожалению, без продолжения ...

'Лучшая доля'

Некоторые биографы Жерара усматривают фатальное значение цифры "3" в его жизни. Действительно, он трижды снимался в фильмах Отан-Лара, Кристиан-Жака, Ива Аллегре, Рене Клера. Он трижды играл с такими партнерами, как Рене Фор, Жан Серве, Даниель Даррье, Пьер Брассер, Мишлин Прель,

Мишель Морган. Ничего фатального в этой цифре, однако, нет. Жерару Филипу, скорее, повезло: он снимался у превосходных режиссеров и с отличными партнерами. Работая с ними, он многому у них учился. Мечтая сам стать режиссером, он по многу часов просиживал в Синематеке.

Единственная режиссерская его работа - "Тиль Уленшпигель" - была лишь подступом к овладению режиссерским мастерством. Жерар Филип, очень любивший образ Фанфана-Тюльпана за народность, веселость, оптимизм, видимо, решил повторить эти качества в образе Тиля Уленшпигеля, которого роднят с Фанфаном только внешние приметы. Кроме того, он, конечно, допустил ошибку, упустив из виду, что Тиль был конкретным историческим лицом, к тому же героем фламандского народа, что действие романа Шарля де Костера развертывается на фоне конкретных исторических событий. Все это дало повод его недругам развернуть против режиссера-дебютанта яростную кампанию. Эта неудача огорчила Жерара, но не обескуражила его. Поставить новый фильм ему помешала преждевременная смерть.

Этот короткий очерк посвящен работе Жерара Филипа в кино. Но актер неотделим от истории французского театра 40-х и 50-х годов. Девять лет отдал Жерар Филип работе в Национальном народном театре (ТНП), где сыграл свои лучшие роли - Сида, Лорензаччо, Рюи Блаза. Здесь он впервые сел за режиссерский столик. "Театр, который не доверяет молодежи отвечать за его судьбу, - мертвый театр". Эти слова Жана Вилара относились к Жерару Филипу, и он ставит сам "Лорензаччо" Мюссе. Равный среди равных - таков он в воспоминаниях его товарищей по ТНП. Он получал такую же зарплату, как и все, хотя был занят несравненно больше других. Но в этом весь Жерар Филип, для которого его жизнь в искусстве всегда была далека от соображений меркантильного характера. И хотя он много зарабатывал в кино, никто не мог сказать, что это была погоня за заработком. Именно поэтому после его смерти вдруг выяснилось, что он умер бедняком...

... Франция хоронила Жерара Филипа в черно-бело-красном костюме Сида. Скромная могила в его имении "Раматюэль" на юге стала местом паломничества. Для всех, кто помнит актера, - он навсегда останется воплощением прекрасной романтики, порыва, влюбленности в жизнь ... Прощаясь с ним, Франция прощалась с обаятельным романтическим героем экрана и французской сцены. Но прощались не только с Актером, прощались, что еще важнее, с Гражданином, с настоящим Человеком, который жил "с пользой для своей профессии".

А. Брагинский

Фильмография

Брижитт Бардо

Нормандская дыра (Ж. Буайе, 1952), Манина, девушка без покрывала (В. Розье, 1952), Длинные зубы (Д. Желен, 1952); Портрет ее отца (А. Бертомье,1953), Акт любви (А. Литвак, 1953), Если бы мне рассказали о Версале (Саша Гитри, 1954), Сын дорогой Каролины (Ж. Девевер, 1954), Елена Троянская (Р. Уайз, 1955), Будущие звезды (М. Аллегре, 1955), Большие маневры (Р. Клер, 1955), Свет напротив (Ж. Лакомб, 1955), Эта проклятая девчонка (М. Буарон, 1955), Мой дорогой Нерон (Стено, 1956), Срывая маргаритки (М. Аллегре, 1956), Новобрачная слишком красива (П. Гасиар-Ют, 1956), И бог ... создал женщину (Р. Вадим, 1956), Парижанка (М. Буарон, 1957), Ювелиры при лунном свете (Р. Вадим, 1957), В случае несчастья (К. Отан-Лара, 1958), Женщина и паяц (Р. Вадим, 1958), Бабетта идет на войну (Кристиан-Жак, 1959), Хотите со мной танцевать? (М. Буарон, 1960), Истина (А.-Ж. Клузо, 1961), Частная жизнь (Луи Маль, 1962), Знаменитые романы (М. Буарон, 1962), Уздечка на шее (Р. Вадим, 1962), Отдых воина (Р. Вадим, 1963), Очаровательная идиотка (Р. Молинаро, 1964), Презрение (Ж.-Л. Годар, 1964), Вива Мария (Л. Маль, 1965).

Бэтси Блер

Деньги Дженет Эмс (Г. Левин, 1947), Двойная игра (Дж. Кьюкор, 1947), Другая часть леса (М. Гордон, 1948), Змеиная яма (А. Литвак, 1948), Таинственная улица (Д. Старджес, 1948), Добрая леди (Д. Старджес, 1951), Марти (Д. Манн, 1955), Главная улица (Х. Бардем, 1956), Клеймо Холлидеев (Д. Льюис, 1957), Крик (М. Антониони, 1957), Сенелита (М. Болоньини, 1961).

Витторио Гассман

Агасфер (Г. Алессандрини, 1947), Капитанская дочка (М. Камерини, 1947), Таинственный рыцарь (Р. Фреда, 1947), Горький рис (Д. Де Сантис, 1948), Сицилийский волк (Д. Колетти, 1949), Лео из Амальфи (П. Франчески, 1950), Анна (А. Латтуада, 1951), Знак Зорро (М. Солдатти, 1951), Рапсодия (Ч. Видор, 1953), Мамбо (Р. Россен, 1954), Самая прекрасная девушка в мире (Р. Леонард, 1955), Война и мир (К. Видор, 1956), Защищай мою любовь (С. Гриеко, 1956), Девушка Палио (Л. Дзампа, 1957), Подставное лицо (М. Моничелли, 1957), Нин (В. Гассман, 1957), Буря (А. Латтуада, 1958), Матадор (Д. Ризи, 1959), Дерзкий налет тех же неизвестных (Нани Лой, 1959), Поход на Рим (Л. Коменчини, 1960), Обгон (Д. Ризи, 1962), Чудовища (Д. Ризи, 1963).

Алек Гиннес

Большие надежды (Д. Лин, 1946), Оливер Твист (Д. Лин, 1947), Преследуя ваши деньги (Ч. Френд, 1949), Добрые сердца и короны (Р. Хеймер, 1949), Беспризорный (Ж. Негулеску, 1950), Последний праздник (Г. Касс, 1950), Банда с Лавендер Хилла (Ч. Крайтон, 1951), Человек в белом костюме (А. Маккендрик, 1951), Карта (Р. Ним, 1952), Мальтийская история (Б. Д. Херст, 1953), Рай капитана (Э. Киммнигс, 1953), Отец Браун (Р. Хеймер, 1954), В Париже с любовью (Р. Хеймер, 1954), Пленник (П. Гленвилл, 1955), Убийца леди (А. Маккендрик, 1955), Лебедь (Ч. Видор, 1956), Мост через реку Квай (Д. Лин, 1957), Баркел Билл (Ч. Френд, 1957), Устами художника (Р. Ним, 1958), Козел отпущения (Р. Хеймер, 1958), Наш человек в Гаване (К. Рид, 1959), Мелодия славы (Р. Ним, 1960), Лоуренс Аравийский (Д. Лин, 1962), Падение Римской империи (Э. Манн, 1963).

Долорес дель Рио

Джоанна (Э. Кэрью, 1925), Какова цена славы (Р. Уолш, 1926), Красная танцовщица (Р. Уолш, 1928).

В период 1928 - 1942 гг.- ряд фильмов разных режиссеров Голливуда, в том числе Реванш, Евангелина, Злодей, Адская гавань, Девушка из Рио, Мадам дю Барри, Чудо-бар, Воскресенье (по Толстому), Я живу ради любви, Вдова из Монте-Карло, Пастух, Уланы-шпионы, Международный сеттльмент, Человек из Дакоты, Путешествие в страх и др. Лесной цветок (Э. Фернандес, 1943), Мария Канделария (Э. Фернандес, 1943), Брошенные (Э. Фернандес, 1944), Бугамбилия (Э. Фернандес, 1944), Сельва в огне (Ф. де Фуэнтес, 1945), Другая (Р. Гавальдон, 1946), Беглец (Д. Форд, 1947), Нелюбимая (Э. Фернандес, 1949), Желанная (Р. Гавальдон, 1949), Донья Перфекта (А. Галиндо, 1951), Репортаж (Р. Гавальдон, 1953), Ребенок и туман (Р. Гавальдон, 1953), Кукарача (И. Родригес, 1960).

Ева Рутткаи

Я и мой дедушка (В. Гертлер, 1954), Кружка пива (Ф. Мариашши, 1955), Сказка о 12-ти числах (К. Макк, 1956), В полночь (Д. Ревес, 1957), Соляной столб (З. Варкони, 1958), Бессонные годы (Ф. Мариашши, 1959), Лилиомфи (К. Макк, 1959), Погашенное пламя (З. Варкони, 1961), Воскресенье в будний день (Ф. Мариашши, 1962), Последний ужин (З. Варкони, 1963), Фото Хабера (З. Варкони, 1964).

Гюнтер Симон

Обреченное село (М. Хемберг, 1951), Эрнст Тельман, сын своего класса (Курт Метциг, 1954), Эрнст Тельман, вождь своего класса (Курт Метциг, 1952-1955), Тогда в Париже (К. Бельхауз, 1955), Не забудь мою Трудль (К. Метциг, 1956), Моя жена хочет петь (Г. Хейнрих, 1956), Черный батальон (В. Чех, 1957), Эскадрилья "Летучая мышь" (Э. Энгель, 1958), Песня матросов (К. Метциг, 1958), Безмолвная звезда (К. Метциг, 1959), Сон капитана Лоя (К. Метциг, 1959), Любовь и второй пилот (Р. Грошопп, 1959), У французских каминов (К. Метциг, 1962), Тайник на Эльбе (К. Юнг-Эльсен, 1963), Призрак "Принцессы Индии" (И. Хасслер, 1963), Операция "Прелюдия" (К. Метциг, 1964).

Тосиро Мифунэ

По ту сторону серебряного хребта (А. Куросава, 1947), Пьяный ангел (А. Куросава, 1948), Бездомный пес (А. Куросава, 1948), Скандал (А. Куросава, 1950), Рашомон (А. Куросава, 1950), Идиот (А. Куросава, 1951), Жизнь О'Хару, куртизанки (К. Мидзогути, 1952), Семь самураев (А. Куросава, 1954), Мусаси Миямото (Х. Инагаки, 1954), Злые остаются живыми (А. Куросава, 1955), Замок интриг (Макбет) (А. Куросава, 1957), На дне (А. Куросава, 1957), Дуэль в Машийоби (Х. Инагаки, 1957), Человек-рикша (Х. Инагаки, 1958), Крепость (А. Куросава, 1959), Иодзимбо (А. Куросава, 1961), Цубаки Сандзюро (А. Куросава, 1962), Между небом и адом (А. Куросава, 1963), Анимас Трухано (И. Родригес, 1963), Откупные короля (А. Куросава, 1963), Красная борода (А. Куросава, 1964).

Тото

Руки прочь (Дзамбуто, 1936), Обезумевшие животные (К.-Л. Брагалья, 1938), Веселый праздник (А. Палерми, 1941), Два сердца среди хищников (Д. Симончелли, 1943), Похищение сабинянок (М. Матоли, 1945), Двое сирот (М. Матоли, 1947), Тото в велопробеге по Италии (М. Матоли, 1948), Страх на арене (М. Матоли, 1948), Император Капри (Л. Коменчини, 1949), Тото ищет пристанища (Стено и Моничелли, 1949), Пожарный (М. Матоли, 1949), Тото ищет жену (Брагалья, 1950), Неаполь - город миллионеров (Э. Де Филиппо, 1950), Шесть жен Синей Бороды (М. Матоли, 1950), Тото-шейх (М. Матоли, 1950), Тото - третий человек (Брачалья, 1951), Полицейские и воры (Стено и Моничелли, 1951), Тото в цвете (Стено, 1952), Тото и римские императоры (Стено и Моничелли, 1952), Тото и женщины (Стено и Моничелли, 1952), Самая смешная комедия в мире (М. Матоли, 1953), Одна из тех (А. Фабрици, 1953), Неаполитанский турок (М. Матоли, 1953), Тото и Каролина (М. Моничелли, 1954), Такова жизнь (М. Дзампа, 1954), Нынешние времена (А. Блазетти, 1954), Золото Неаполя (В. Де Сика, 1954), Тото в аду (К. Мастрочинкве, 1955), Римские рассказы (Д. Франчолини, 1955), Банда порядочных людей (К. Мастрочинкве, 1956), Тото, Пеппино и распутница (К. Мастрочинкве, 1956), Тото, Пеппино и правонарушители (К. Мастрочинкве, 1956), Тото, Витторио и докторша (К. Мастрочинкве, 1957), Закон есть закон (Кристиан-Жак, 1958), Тото, Пеишшо и фанатички (М. Матоли, 1958), Тото в Париже (К. Мастрочинкве, 1958), Тото на луне (Стено, 1958), Тото, Ева и запретная кисть (Стено, 1959), Воры (Л. Фульчи, 1959), Мы - лихие ребята (К. Мастрочинкве, 1960), Трехсмальная постель (Стено, 1960), Тото, Пеппино и сладкая жизнь (С. Кербуччи, 1961), Тото- мошенник (К. Мастрочникве, 1961), Два карабинера (С. Корбуччи, 1961), Времена Рима (С. Корбуччи, 1962), Тото ночью (М. Амендола, 1962), Два полковника (Стено, 1962), Тото против четверых (Стено, 1963), Монах из Монцы (С. Корбуччи, 1963), Тото и Клеопатра (Ф. Чеикьо, 1963), Тото "сикси" (М. Амендола, 1963), Милые семейки (Х. Грегоретти, 1964), Тото против черного лифта (Ф. Чепкьо, 1964), Полковник (П. Хейш, 1964).

Беата Тышкевич

Месть (А. Богдзевич, 1955), Общая комната (В. Хас, 1955), Стеклянная гора (П. Комаровский, 1960), Визит президента (в советском прокате - Яцек и его президент - Ян Батора, 1961), Сегодня ночью погибнет город (Ян Рыбковский, 1961), Самсон (А. Вайда, 1961), День поминовения усопших (Т. Конвицкий, 1961), Запоздавшие прохожие (А. Лапицкий, 1962), Черные крылья (Э. и Ч. Петельские, 1963), Иокмок (С. Моздзенский, 1963), Крещеные огнем (Е. Пасендорфер, 1963), Действительно вчера (Ян Рыбковский, 1964), Встреча со шпионом (Ян Ватора, 1964), Александр и Саннакия (Шантоси, 1964), Первый день свободы (А. Форд, 1965), Тетрадь, найденная в Сарагосе (В. Хас, 1965), Пепел (А. Вайда, 1965).

Жерар Филип

Малышки с набережной цветов (М. Пеллегре, 1944), Страна без звезд (Ж. Лакомб, 1945), Идиот (Ж. Лампен, 1946), Дьявол во плоти (К. Отан-Лара, 1947), Пармская обитель (Кристиан-Жак, 1948), Такой красивый пляжик (И. Аллегре, 1949), Все дороги ведут в Рим (Ж. Буайе, 1949), Красота дьявола (Р. Клер, 1950), Хоровод (М. Офюльс, 1950), Потерянные сувениры (Кристиан-Жак, 1950), Жюльетта, или Ключ к снам (М. Карне, 1951), Семь смертных грехов (Ж. Древиль, 1951), Ночные красавицы (Р. Клер, 1952), Фанфан-Тюльпан (Кристиан-Жак, 1952), Горделивые (И. Аллегре, 1953). Если бы мне рассказали о Версале (С. Гитри, 1953), Вилла Боргезе (Д. Франчолнни, 1954), Красное и черное (К. Отан-Лара, 1954), Господин Рипуа (Р. Клеман, 1954), Если бы мне рассказали о Париже (С. Гитри, 1955), Лучшие годы (Лучшая доля) (И. Аллегре, 1955), Большие маневры (Р. Клер, 1956), Накипь (Ж. Дювивье, 1957), Тиль Уленшпигель (Ж. Филин, 1958), Жизнь вдвоем (К. Дюур, 1958), Монпарнас, 19 (Ж. Бекб кер, 1958), Игрок (К. Отан-Лара, 1958), Опасные связи, 1960 (Р. Вадим, 1959), Лихорадка приходит в Эль-Пао (Д. Бунюэль, 1959).